مسرح أو لا مسرح

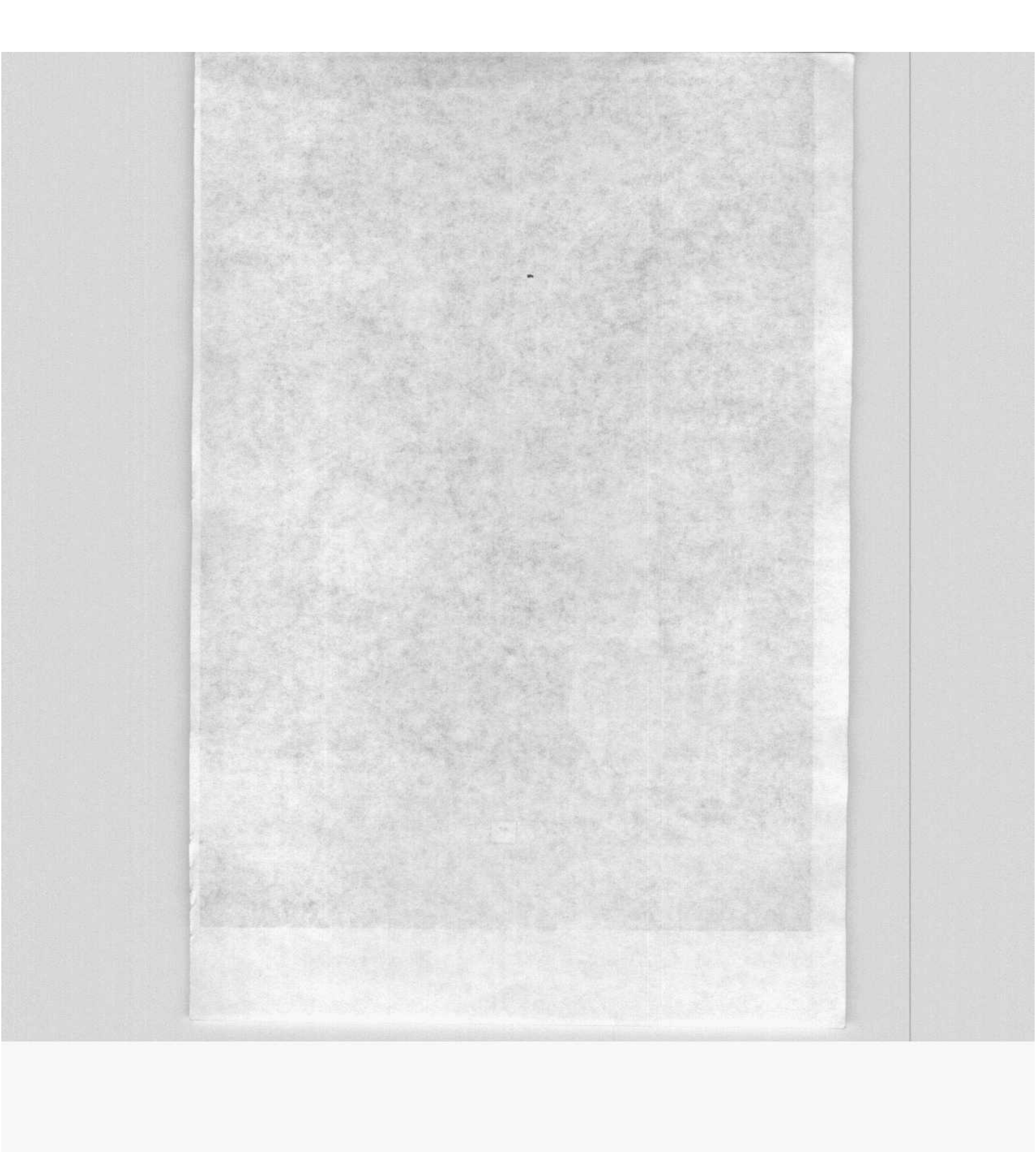
جلال العشرى




دار المعارف



٣



تصميم الغلاف : **شريفة أبو سيف**

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .





مصر أو مصرع



تصدير

يحتوى هذا الكتاب مجموعة من الدراسات النقدية تجمع بين التنظير والتطبيق ، وتحاول أن تقدم نوعاً من التاريخ التقييمى ، أو التقييم التاريخى لعطاء مسرحنا المصرى انطلاقاً من يوم السادس من أكتوبر باعتباره تاريخاً فاصلاً بين مرحلتين : بين ساحق النكسة وشاهق النصر !

وهو دعوة لتصفية « الحالة » المسرحية التى عاناها وجداننا الفنى كله ، ولايزال يعانيها حتى الآن ، وأعنى بها حالة المسرح واللامسرح : فمسرحنا الأصولى أو المسرح الرسمى غير قادر على العبور مع العبور ، ومسرحنا غير الأصولى أو المسرح التجارى يحاول أن يعبر فوق العبور ! هناك قصور ! وهنا تقصير ! وأمام الاثنين ينفصم الجمهور انفصام لغتنا ذاتها بين العامية والفصحى . . أوبين اللهجة التى نحيا بها ونعيش ، واللغة التى نفكر بها ونعبر !

فمسرحنا الرسمى لايغشاه سوى جمهور من المثقفين ، جمهور العين التى تسمع ، والأذن التى ترى ، والعقل الذى يجادل ويحاور ! وهو منذ البداية جمهور الدعوة الذى لايشكل عمقاً حقيقيًّا فى قاعدة الجماهير.

أما مسرحنا التجارى فجمهوره هو جمهور الشعب ، الجمهور الذى يتفرج بحواسه الخمس ، ليعيش بوجدانه كله ، والذى يشكل فى النهاية جمهور الدعاية ، أو المساحة العريضة من الجمهور الكبير.

هناك جمهور « الكيف » وهنا جمهور « الكم » : الأول هو مسرح القلة المتذوقة ، والآخر هو مسرح الكثرة المستهلكة ، وبين المسرحين - مسرح القمة الباردة ، ومسرح القاعدة الساخنة - ينبثق السؤال :

كيف يمكن مسرحنا أن يزاوج بين دراما المثقفين وبين كوميديا الجماهير فى حالة

مسرحية واحدة ؟

كيف يستطيع مسرحنا أن يكون عميق الجذور ، واسع المساحة ، معبراً عن العقل الجمعى ومن ثم مستوعباً للوجدان القومى ؟

كيف يقدر مسرحنا على أن يعود واعياً بحقائق حياته . مدركاً لوقائع مجتمعه . معبراً عن روح عصره . كما يعود من جديد ليحتفل احتفالاً خلاقاً بالحوار الديمقراطى ، والصراع الاجتماعى ، والحدث القومى ؟

بعبارة أخرى وأخيرة : كيف الطريق أمام مسرحنا ، كى يستطيع أن يكون وقوداً حيًّا فى قضايا التحرير الوطنى ، والتنوير الاجتماعى ، والتعمير الحضارى ؟

إنه طريق الانبثاق من هذا الاختمار العظيم الذى تعيشه جماهير شعبنا من بعد معركة العبور ، بولادات جمالية ودرامية أصيلة ، تعبر عن الصراع الحيوى داخل الأبنية الاجتماعية ، والانفتاح الحى فوق خريطة العصر .

وبذلك يصير المسرح حقيقة لا مجازاً : لقاء الفنان بالإنسان فوق خشبة الفعل والانفعال . . الجدل والصراع . . الخلق والإبداع ، وأمام ستار الحاءات الثلاثة . . . الحب والحرية والحياة ، وبين جمهور أكتوبر المجيد الذى يريد أن يعبر لا مع العبور ولا فوق العبور ، ولكن إلى مابعد العبور !

جلال العشرى



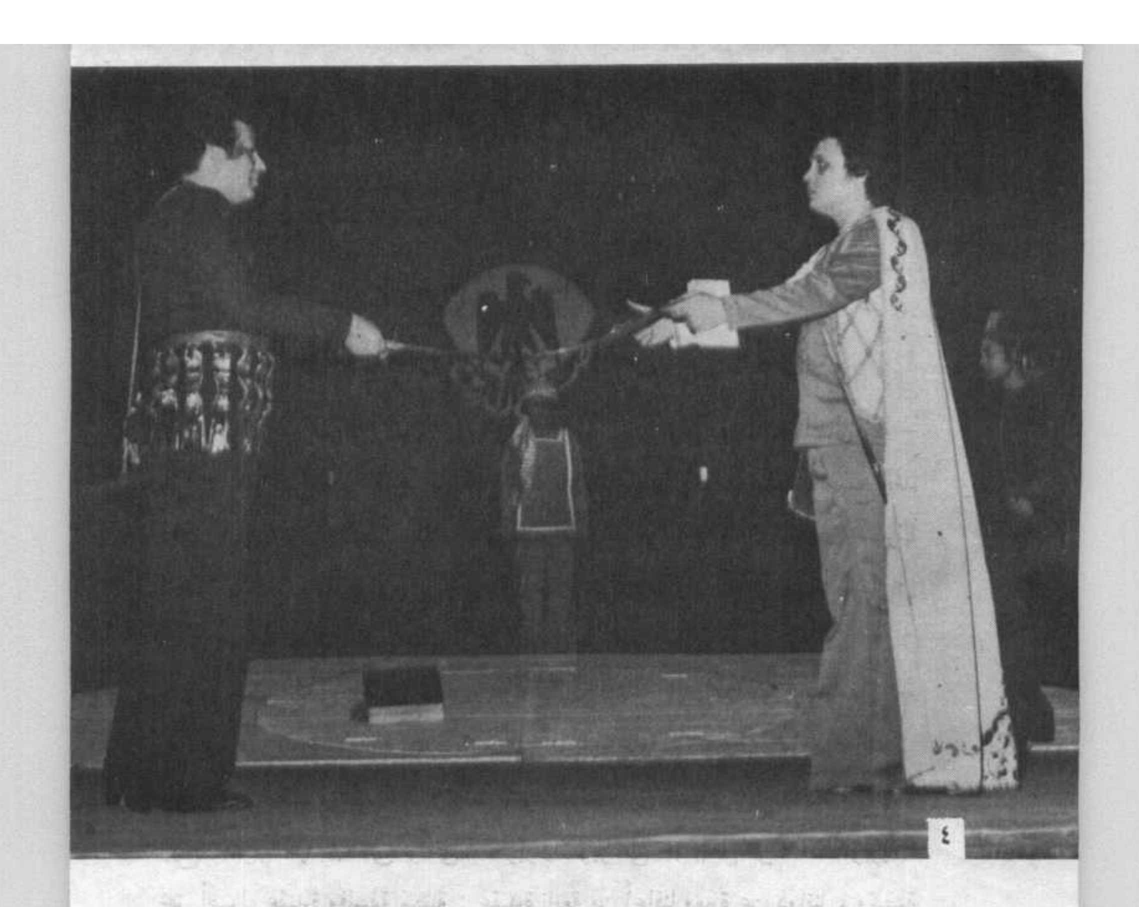
المسرح . . وماذا يقدم ؟
السؤال المطروح بعد السادس من أكتوبر

الحقيقة التى تفرض نفسها على وجداننا الفنى ، بل وعلى وجداننا الثقافى كله – هى أن السادس من أكتوبر لم يكن مجرد تاريخ مادى وكنى ، ولكنه أصبح بعد ذلك تاريخاً روحيًّا للنفس العربية ، تستطيع عبره أو من خلاله أن تستأنف مسيرتها الحضارية بطول الماضى وعرض الحاضر وعمق التراث ، وأن تبدأ زحفها الطويل فى ضمير عالمنا المعاصر نحو آفاق أرحب وغايات أبعد مدى .

ولم يكن العبور الحربى الذى أنجزته بسالة المقاتل المصرى سوى علامة رائعة ومروعة على قدرة الإرادة المصرية ، على أن تعبر مخاوفها وتتخطى همومها ؛ لتطلق طاقاتها فى الخلق والإبداع ، وتنطلق نحو الارتفاع إلى مستوى الأحداث مستلهمة روح أكتوبر المجيد فى شتى نواحى التحرير والتنوير على نحو يجعل من « **الأكتوبرية** » بحق أصول عقيدة وفلسفة نهضة : عقيدة نابعة من أعماقنا معبرة عن ذواتنا ، ونهضة شاملة وقادرة على الاندفاع بنا نحو مواكبة روح العصر .

وكان من الطبيعى أن يتكثف هذا كله فى سؤالين محوريين ، أو فى سؤال مزدوج : ماذا نعمل ؟ وماذا نقدم ؟

أما الإجابة على السؤال الأول فقد تجسدت فيما فعله كل مواطن شريف وصالح بذل دمه ، وتبرع بماله ، ولم يبخل بساعة من ليله أو نهاره فى الحفاظ على صلابة الجبهة الداخلية ، وأما الإجابة على السؤال الآخر فقد ألقيت على عاتق كل كاتب أو أديب أو فنان يتعامل بالكلمة أو بالنغمة أو بفرشاة الألوان .



٤

وربما كانت إجابة المشتغلين بالمسرح أكثر تعقيداً وتركيباً : فالصورة التشكيلية والقصيدة الشعرية واللحن الموسيقى أسرع فى التعبير لصدورها عن ذات الفنان وحده ، أما العمل المسرحى فمحصلة جمع عدة فنون مجتمعة ، فضلاً عن أنه أكثر من سواه : الفن الذى لايتم بالتلقى عن طريق جهاز أو كتاب أو لوحة ، ولكن باللقاء الحى المباشر بين الفنان والجمهور ، فكلمة المؤلف فوق شفتى الممثل ، ومن فوقها الماكياج ، ومن حولها الديكور والإضاءة والموسيقى - كل هذا وكثير غيره يحتاج إلى وقت أطول ودراية أعمق من أجل البناء والأداء ، أو من أجل التمثل والتمثيل .



وبرغم هذا كله استطاعت « **هيئة المسرح** » أن تجرؤ على الإجابة ، فعدلت من خطتها المسرحية ، وعدلت عن مسرحياتها الكوميدية ، وقدمت فوراً وكعملية إنزال أولى عروضاً من الشعر الحماسى ، والغناء الوطنى ، والأداء الساخن فوق المسرح ، وكان فى طليعة هذه العروض العرض الناجح جماهيريًّا « **مدد** . **مدد** . . **شدى حيلك يابلد** » الذى ولف مخرجه **عبد الغفار عودة** بين أشعار **زكى عمر** الشعبية وألحان **محمد نوح** العصرية محاولاً أن يقدم عرضاً فيه من الفورية بمقدار ما فيه من الصدق والحرارة ، وفيه من التلقائية مايجعل جمهور الصالة يشارك ممثلى المسرح فى

ترديد أناشيد المعركة .

وكرجع صدى لهذا العرض الطليعى - ظهر عرضان آخران : أحدهما بعنوان « **فى حب مصر** » الذى حاول مخرجه الشاب « **سامى صلاح** » أن يولف بدوره بين بعض الأشعار الحماسية لشاعر العامية **سمير عبد الباقى** ، وبعض الألحان الوطنية للمطرب الصاعد **عدلى فخرى** ، وذلك فى نوع من البساطة الموحية والانفعال البالغ التعبير . أما الآخر فبعنوان « **هنا القاهرة** » ويجمع هو أيضاً من خلال مخرجه **عبد الرحمن الشافعى** بين أشعار **عبد العزيز عبد الظاهر** وألحان **على سعد** وغناء **سهير طه حسين** بين الجدة والجدية ، عبر تلك « **البيانات المدنيه** » التى تحاول أن ترتفع إلى مستوى الأحداث بالتعبير عن وجدان الشعب المشارك فى المعركة .

ولكن هذه النوعية من العروض التى لانملك سوى « تحيتها » لما فيها من صدق وحرارة ، وشرف التعبير الوجدانى عن المعركة - لا يمكن معاملتها بمقاييس النقد المسرحى : فهى تشكل فى أسعد الأحوال مايمكن تسميته « بمسرح الشعر » الذى لايرقى إلى المسرح الشعرى بالضرورة ، وإن أدى إليه بالتطور ، لذلك كان لزاماً على « هيئة المسرح » أن تبحث لفرقها عن « خط درامى » يوازى هذا الخط الشعرى فتؤدى دورها المشروع فيما وراء خطوط النار .

وكان توفيقاً أن أعادت تقديم بعض العروض المسرحية التى - وإن لم ترتفع إلى مستوى الشىء الكبير الذى حدث فى أكتوبر - تتماشى مع الطقس المعركى العام الذى نعيشه ونعايشه : فمسرحية « **الناصر صلاح الدين** » التى كتبها **محمود شعبان** وأخرجها **كمال حسين** وقدمها « **المسرح القومى** » تشيد بالمواقف الإيجابية فى سيرة ذلك البطل العربى العظيم الذى قاد الجيوش العربية فى حربها المقدسة ضد الصليبيين الغزاة دفاعاً عن بيت الرب وأرض الأنبياء ، ودفاعاً عن السلام الذى لا يُحْمَى إلا

بقوة السلاح .

ومسرحية « **أيوب الجديد** » التى كتبها **يوسف الحطاب** وأخرجها **كمال حسين** أيضاً ، وقدمها « **مسرح الطليعة** » تأكيد للقيم الإيجابية فى شخصية الإنسان المصرى الذى يجمع بين الصبر والثورة ، فهو صابر عن إيمان بنيله الجارى وشمسه المشرقة وأرضه الخضراء ، وبأن من أراد بلاده بسوء قصمه الله ، ولكن إذا اشتد به الظلم وحاصره الظلام نفد الصبر وكانت الثورة ، تماماً كما حدث فى الثورة الوطنية الكبرى عام ١٩١٩ ، وفى الثورة الاجتماعية الكبرى عام ١٩٥٢ ، ثم فى ثورة التصحيح المجيدة فى ١٥ مايو ١٩٧١ .

ومسرحية « **الغول** » التى كتبها **بيترفايس** وصاغها شعراً **فؤاد حداد** وأخرجها **أحمد زكى** ليعيد تقديمها « **مسرح الطليعة** » – تندد بالاستعمار البرتغالى فى أنجولا ، وتناشد القوى الشريفة والمناضلة أن تهب للدفاع عن الشعوب النامية التى تحت تأثير الاستعمار ، والمنسحقة تحت عجلات الاستغلال .

أقول : إن إعادة الهيئة تقديم مثل هذه العروض المسرحية كان توفيقاً واضحاً فى ملء الفراغ المسرحى الذى لم تقو عليه عروض الشعر والغناء ، فيما أسميناه « **بمسرح الشعر** » ، ومع ذلك فقد ظل قائماً السؤال المطروح فوق المسرح ، وهو : ماذا يقدم ؟

وصحيح أن كثيراً من النصوص المسرحية الجديدة قدمت للجان القراءة ، ولكن الصحيح أيضاً أن أكثر هذه النصوص لم يكن فيها من العمق الفنى بمقدار مافيها من الصدق الوطنى ، ولذلك كانت فى معظمها نصوصاً دون المستوى : دون مستوى الفكر والفن ، ودون مستوى الحدث العبورى الكبير ، والاستثناء هنا بطبيعة الحال لمسرحية « **حدث فى أكتوبر** » التى كتبها الشاب **إسماعيل العادلى** وأخرجها **كرم مطاوع** ؛ ليقدمها المسرح القومى ، فهى مسرحية تجمع بين طرافة

الفكرة وبساطة العرض ومباشرة الحوار ، وإن جمعت بلا مبرر بين مقاطع شعرية ونثرية من مسرحيات أخرى مثل « **وطنى عكا** » و « **ثأر الله** » .

وهنا يبزغ هذا السؤال إجابة على السؤال المطروح : لماذا لاتقدم فرق الهيئة بعض مسرحيات « **الريبورتوار** » التى تتلاءم شكلاً وتتماشى مضموناً وطقسُ المعركة ؟ إن من المسرحيات القديمة ما يمكن أن ترتفع حرارته إلى تلك الدرجة التى نعيشها حتى هذه الأيام ، بل كان بعضها بحق استعجالاً ليوم السادس من أكتوبر ، فضلاً عن قيمتها الأدبية والفنية كلمعات ضوء باهر على ستار مسرحنا المعاصر ، وليس أدل على ذلك من مسرحيات مثل « **ثأر الله** » و « **مأساة الحلاج** » و « **بلدى يابلدى** » بما تنطوى عليه من إشادة بالجهاد الدينى فى سبيل العقيدة والحق والحرية . . كذلك مسرحيات مثل « **الفتى مهران** » و « **سليمان الحلبى** » و « **ليلة مصرع جيفارا** » التى تهيب بالقوى الوطنية الشريفة والمناضلة أن تقف فى مواجهة كل قوى القهر والبغى والطغيان ! هذا فضلاً عن مجموعة المسرحيات التى تتخذ من القضية الفلسطينية موضوعاً رئيسيًّا لها ، مثل « **النار والزيتون** » و « **شمشون ودليلة** » ومسرحية « **السؤال** » .

فإذا تركنا هذا كله على المستوى المحلى فلن نعدم على المستوى العالمى تلك المسرحيات التى كتبها أصحابها فى مواقف مماثلة لتلك التى يقفها كتابنا فى هذه الأيام : فمثلاً مسرحية « **الذباب** » التى كتبها **سارتر** و « **العادلون** » **لألبير كامى** ، كانتا قنبلتين زمنيتين فى وجه الاحتلال النازى لفرنسا ، وكانت مسرحية « **المحراث والنجوم** » التى كتبها **أو.كيزى** ومسرحية « **الرهينة** » **لبراندان بيهان** كانتا صيحتين ناريتين من أجل تحرير أيرلندا ، وقس على ذلك مسرحيات « **أفول القمر** » **لجون وشتاينبك** و « **الأم شجاعة** » **لبرتولد بريخت** ، و « **جان دارك** » **لبرنارد شو** ،

و « **موسيقى مستر شارلى** » **لجيمس بولدوين ، فضلاً** عن مسرحية « **تاجر البندقية** » **لشيكسبير ، أو** « **الجنة المحاصرة** » **لكاتب ياسين** .

فهذه وغيرها مسرحيات محلية وعالمية تتلاءم هى وظروف المعركة التى نعيشها ونعايشها حتى الآن : بعضها سبق تقديمه ، ويمكن إعادة تقديمه من جديد ، وبعضها الآخر يمكن إنتاجه إنتاجاً جديداً . وهنا يمكن هيئة المسرح أن تعود مرة أخرى إلى التنظيمات الإدارية التى كانت قد أعلنت عنها قبل السادس من أكتوبر ، وبخاصة ما يتعلق منها بالنوعية المحددة لكل مسرح : حيث يقتصر « **المسرح القومى** » على تقديم الكلاسيكيات ، ويقدم « **المسرح الحديث** » المحليات ، أما « **مسرح الطليعة** » فيقدم التجريبى من المسرحيات المحلية والعالمية .

فإذا تركنا « هيئة المسرح » التى استطاعت بوعى معركى فورى وأصيل أن تتجاوب إلى حد كبير والأحداث ، وأن تعيد تنظيم صفوفها بما يشبه المجهود المسرحى الذى يتناغم هو والمجهود الحربى ، ولو على مستوى الجبهة الداخلية ، فضلاً عن فتح مسارحها بالمجان أمام الجمهور ، ثم بمبالغ رمزية تخصص لأغراض المعركة ، وانتقلنا إلى الوجه الآخر للمسرح ، وهو مايعرف بمسارح القطاع الخاص أو « **المسرح التجارى** » – طالعتنا صورة مغايرة كل المغايرة ، أقل ما يقال فيها : إنها بمهذب التعبير « صورة مقلوبة » أو بصريح العبارة « صورة غير مشرفة » : فقد تركت هذه الفرق لضمائرها الوطنية دون إلزام رقابى أو قرار إدارى ، فترددت بادئ الأمر بين إغلاق مسارحها أو استمرار فتحها للجمهور ، ولكن صوت المعركة الأعلى ، ووعى الجمهور الأقوى اضطر هذه الفرق اضطراراً إلى إيقاف عرض هذه النوعية من المسرحيات التى برغم مابينها من تفاوت فنى – فإنها جميعاً من نوع « الفارس » أو المسرح الهزلى الذى يعمل على جذب الجمهور أو طبقة بعينها من

المجتمع بتزجية فراغه ، ودغدغة مشاعره ، بل أكاد أقول : وإثارة غرائزه عن طريق الرقصات الاستعراضية والأفيهات الكوميدية واللوازم الفكاهية المعينة التى يقوم بها بعض نجوم الكوميديا المعروفين ، والتى تجعل « هذا الجمهور » يتفرج عليها أكثر من فرجته على المسرحية ذاتها .

غير أنه مع وقف إطلاق النار وبرغم استمرار المعركة عادت هذه الفرق إلى تقديم مسرحياتها من جديد ، وهى المسرحيات التى لم تعد ترتبط بحركة المسرح العامة ، ولا بوعى المجتمع ذاته ، ولا بروح أكتوبر المجيد التى تهيب بنا جميعاً أن نأخذ « بجدية » جميع أمورنا فى الحياة والفن ، وأين هذه « الروح » من مسرحية مثل « **مدرسة المشاغبين** » التى قدمتها فرقة الفنانين المتحدين ، وثانية مثل « **هاللو دوللى** » التى قدمتها فرقة الكوميدى المصرية ، وأخيرة مثل « **افتح ياسمسم** » التى قدمتها فرقة عمر الخيام المسرحية ، وكلها إفراز فنى مريض للتناقضات الاجتماعية المرحلية والجراحات الأخلاقية الطارئة التى طفحت فوق سطح حياتنا العامة فيما بعد النكسة وفيما قبل النصر .

وصحيح أن هذه الفرق أقدمت على بعض « التغطيات » المادية والفنية كجواز مرور إلى الجمهور تحت دخان المعركة من قبيل تخصيص يوم من إيرادها الأسبوعى للمجهود الحربى ، وإضافة « **نشيد ختامى** » يشيد بالنصر كما حدث فى المسرحية الهزلية « **أجمل لقاء فى العالم** » التى قدمتها فرقة أمين الهنيدى المسرحية ، ولكن هذه التغطية المكشوفة لا تتفق مع البعث الكبير الذى يعيشه أبناء هذا الجيل ، والذى ينبغى أن يكون « **نقطة ارتكاز** » لكل ماهو جاد وأصيل ، ومن ثم « **نقطة انطلاق** » نحو كل ما هو أصدق وأعمق فى حياتنا العامة .

وهنا لا نملك إلا أن نقف وقفة قصيرة ملؤها التحية لمسرح الفنانة « **تحية**

كاريوكا » التى أثبتت بإيقافها لعرض مسرحية « **نيام** . . . **نيام** » وبحثها عن النغمة المسرحية الصحيحة فيما بعد السادس من أكتوبر – أن « **مسرح الشوك** » الذى كانت تقدمه بكل ماينطوى عليه من نقد وسخرية ولذع اجتماعى لم يكن ركوباً : لموجة أو انجاراً بمرحلة وإنما كان فى صحيحه محاولة ممرورة لإصلاح بعض النواقص المريرة ! .

ولكن هل معنى هذا أننا نطالب هذه الفرق بإغلاق مسارحها طالما أن ماتقدمه من كوميديات أو حتى هزليات لايتفق مع روح المعركة ؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن هذه الفرق بما لديها من ممكنات مادية ، وتمكنات بشرية – تستطيع أن تستثمر هذا كله فيما هو أرفع بالنسبة لحركة المسرح العامة ، وأنفع بالنسبة لحركة المجتمع ذاته : فالمسرح الجاد لا يعنى فحسب الشعارات الرنانة والخطب المدوية والعبارات التقريرية المباشرة ؛ وإنما الكوميديا أيضاً يمكن أن تكون فنًّا جادًّا إذا شاركت فى توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية فى فترة بعينها من فترات تحول المجتمع ؛ بل إن « الفارس » نفسه بما ينطوى عليه من قدرة هائلة على الإضحاك ، سواء عن طريق النكت اللفظية أو المقالب الهزلية أو المواقف المتشابكة – يستطيع أن يؤدى الدور نفسه ولكن إذا أحسن توظيفه واستثماره .

فالقضية فى عمومها هى قضية « الجدية » و « اللاجدية » ، وهذا هو الحد الفاصل بين ما قبل وما بعد السادس من أكتوبر ، ماقبل ومابعد العبور .

ولعل أكبر محاضرة تلقيناها من روح ذلك اليوم المجيد – هى أن نكون جادين فى كل شىء : جادين فى حياتنا وفى فنوننا ، جادين فى جدنا ، وجادين حتى فى حالات الضحك !

نقول إن القضية فيما يتعلق بالمسرح : وماذا يقدم بعد السادس من أكتوبر هى

فى عمومها قضية الجدية واللاجدية : بمعنى أن الدرس الأكبر الذى نتملاه من ملحمة ذلك اليوم المجيد هو أن نكون جادين فى فنوننا بمقدار مانحن جادون فى حياتنا ، وأن تتمدد هذه الجدية بحيث تسرى فى كيان كل فن من الفنون ، وبخاصة فنون « المشاركة » التى هى أكثر من فنون « التلقى » تحملاً للمسئولية باعتبار تأثيرها الفورى والمباشر فى وجدان الجمهور ، وتأثرها الحى والسريع بالواقع النابض فوق أمواج الحياة .

والمسرح فى طليعة غيره من فنون المشاركة التى لاتتم بالتلقى عن طريق جهاز كما فى الموسيقى ، أو آلة كما فى السينما ، أو « لوحة » كما فى الفن التشكيلى ، أوكتاب كما فى القصيدة ، أو الرواية أو القصة القصيرة – أكثرها تأثراً وتأثيراً . . فعلاً وانفعالاً . . استجابة وإجابة على كل ما هو مطروح فى ضمير الجمهور ، فالكلمة فوق شفتى الممثل . . ومن فوقها الماكياج ، ومن ورائها الديكور ، ومن حولها الموسيقى والإضاءة – كل هذا وكثير غيره تجسيد حى للواقع الخارجى ، وإضاءة بالرؤيا البصيرية والرؤية البصرية لجميع جوانب هذا الواقع .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر – كان المسرح طرفاً فى الحوار الدائر مع الواقع يصوره بمقدار مايطوره ، ويتأثر به بمقدار مايؤثر فيه ، فثمة سببية متبادلة بين المسرح والواقع . . كلاهما سبب ونتيجة فى آن واحد : سبب فيما يحدث ونتيجة لما يقع . . وهذا ما عبر عنه الشاعر المسرحى العظيم **لوركا** بقوله :(المسرح الذى لايحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، وتراجيديا هذا الشعب ، واللون الأصلى لأفقه وفكره – مسرح محتضر إن لم يكن قد مات !) .

وقد يبدو هذا كله صحيحاً فيما يتعلق بالمسرح التراجيدى ، أو ما اصطلح على تسميته بالمسرح الجاد ، بحيث يبزغ السؤال أو التساؤل عن المسرح الكوميدى . .

وهل ينبغى أن يكون جادا هو الآخر ؟ وإن كان الأمر كذلك فكيف تتفق الجدية مع الكوميدية ، أو الموضوع الجاد فى القالب الضاحك ؟

الواقع أن المسرح – تراجيديًّا كان أو كوميديًّا – هو بالضرورة فن جاد . . فالدراما بأصولها الفنية وقواعدها الأساسية هى الدراما ، سواء اتخذت بعد ذلك القالب التراجيدى أو القالب الكوميدى ، لأنه إذا كانت الدراما بحسب تعريف **أرسطو** « محاكاة لفعل إنسان » – فإن هذا الفعل قد يكون مثيراً للخوف والشفقة ، أو مثاراً للبهجة والمرح ، وبذلك تصبح الكوميديا باعتبارها أحد الجنسين الرئيسيين فى الدراما ، وبحسب تعريف **الدكتور جونسون** « عرض مسرحى للحياة الإنسانية بغية إحداث هزة الفرح . . فى نفس المتفرج » والفرح الذى **يقصده الدكتور جونسون** ليس هو الفرح الساذج أو الفرح الأبله الذى يؤدى إلى الضحك لمجرد الضحك ، وإنما هو الفرح العميق أو الفرح الواعى الذى يقوم على إدراك التناقض بين ظاهرتين أو عدم التوافق مع المجتمع ، وعلى ذلك يصبح الضحك وظيفة اجتماعية لا يمكن فصلها عن خدمة المجتمع ، أو عزلها عن سائر الموضوعات الأخلاقية . وحتى الدعوة التى نادت بأن يكون الفن للفن نشأت أصلاً للحكم على الأشياء بالجمال أو بالقبح ، لا بالصحة أو بالخطأ ، وليس هذا معناه أنها مادامت لاتؤمن إلا بفنية الفن فهى متحللة من القيم الأخلاقية . . متحررة من احترام سلوكات المجتمع .

ومراجعة ولو عابرة لتطور الكوميديا من القديم إلى المعاصر ، من الكوميديا التقليدية عند **أريستوفان** الإغريق **وميناندر** الرومانى إلى كوميديا عصر النهضة عند **شكسبير** الإنجليزى **وموليير** الفرنسى ثم الكوميديا الحديثة عند **شريدان وأوسكار وايلد وبرنارد شو** فضلا عن الكوميديا المعاصرة عند **بيكيت وبريشت** ، وعند

بيراند للوودير نمات وعند **جورج كوفمان وجون ليتلوود** – نخرج منها بحقيقة على جانب كبير من الأهمية هى أن هؤلاء جميعاً كما يقول الدكتور على الراعى فى كتابه « فنون الكوميديا » استطاعوا فى كوميدياتهم أن يزاوجوا بين المتعة والفكر، وأن يربطوا الفكرة بالفكاهة ، والشخصية بالإضحاك والحدث بالنقد الاجتماعى .. وأن يصلوا عبر المهرج والمفكر والشاعر جميعاً ومن واقع العرض الكوميدى الناجح إلى وجدان الجماهير.

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الكوميديا يمكن أن تكون فنًّا جادًّا أو هى بالضرورة كذلك طالما استهدفت المشاركة الإيجابية الفعالة فى إيضاح الرؤى **الاجتماعية والسياسية ، بل والاقتصادية فى فترة بعينها من فترات تطور المجتمع :** فالكوميديا بقدرتها الهائلة على الإضحاك والإمتاع وجذب الجمهور واقترابها من مزاج « الكم » الغفير من أبناء الشعب سواء عن طريق النكتة اللفظية أو المقالب الهزلية أو المواقف الحرجة ، فضلاً عن استخدامها لفنون الشعب المرتجلة مثل فن المهرج أو فنون الكباريه أو مثل فنون السامر والأراجوز وخيال الظل – بفضل هذا كله وكثير غيره تستطيع إن هى استُثمرت استثماراً جادًّا ، ووظفت توظيفاً جيداً – أن تكون سلاحاً لمقاومة العدو سلباً أو إيجاباً وعن طريق التنوير أو عن طريق التحرير.

وفى تاريخنا الكوميدى لم تنعزل الكوميديا تماماً عن واقع المجتمع وقضايا الشعب ، بل استطاعت إلى حد كبير أن تكون وقوداً فنيًّا فى معاركه ضد الاستغلال الإقطاعى والرأسمالى ، وضد الاحتلال بشتى صوره ، ولم ينقطع تيار المشاركة الكوميدية منذ النماذج الناضجة التى قدمها **ابن دانيال** حتى المحاولات الناجحة التى أقدم عليها **يعقوب صنوع** إلى أن جاء أبو الكوميديا الحديثة **نجيب الريحانى** ليقدم أكبر عدد من الكوميديات الشعبية التى تقوم أصلاً على النقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى ، وتحاول أن تكشف عن عيوب المجتمع المصرى فيما قبل الثورة .

ولكن كوميديا الريحانى بمقدار ماكان لها من تأثيرها الإيجابى فى حركتنا المسرحية العامة – كان لها أثرها السلبى على ماتلاها من مراحل : فهو بعدم قدرته على كتابة مسرحيات مبتكرة ، واعتماده على التمصير عن مسرح البوليفار الفرنسى ، ووقوفه عند عتبة النقد الاجتماعى دون أن يصعد إلى سطح الموقف الثورى – ترك بصماته على كل من جاءوا بعده . . بمواهب أقل وقصور أكبر، مما أدى إلى ظهور موجة المسرح التجارى التى تغرق مسرحنا الكوميدى حتى الآن .

وكنا نتوقع للحركة الكوميدية فى المسرح بعد وفاة الريحانى أن تتجاوز هذه « **المرحلة الريحانية** » إلى مرحلة أخرى يتم فيها الجمع بين الأصالة والمعاصرة خروجاً بفننا الكوميدى من نطاق التقليد إلى آفاق التجديد ، بحثاً عن المؤلف الكوميدى المصرى الأصيل ، وتعرفاً على ملامح الكوميديا الشعبية على الأصالة ، ولكن الأصوات الكوميدية التى حاولت ذلك من أمثال **نعمان عاشور** ، **ولطفى الخولى** ، **ويوسف إدريس** ، **وألفريد فرج** ، **وعلى سالم** – لم تستطع أن تتجاوز الجمهور المحدود إلى الجمهور العريض ، أو أن تنتقل من كوميديا البورجوازيين إلى كوميديا الشعب ، ظلت مقصورة على مخاطبة الفئة دون الكل ، أو الطبقة دون المجتمع .

وعاد المسرح الكوميدى بوجهه التجارى ليهوى فى المرحلة الريحانية دون أن يتجاوزها إلى مرحلة أخرى أعمق أثراً وأبعد مدى ، وربما قيل إن ثنائى « **الريحانى – ميمى شكيب** » **هو نفسه ثنائى** « **المهندس – شويكار** » الطابع نفسه والإطار نفسه مع استبدال التمصير عن الفودفيل الفرنسى بالتمصير عن الفودفيل الأمريكى ، بل بالتمصير عن الأفلام الأمريكية بالذات التى لا علاقة لها بالبناء الدرامى فى المسرح .

ولقد تفشت هذه الظاهرة بالذات فى سنوات النكسة حتى حجبت المؤلف الكوميدى الجاد ، وجرفت فى تيارها كل القوى الإبداعية فى مجال الأداء

الكوميدى مثل **عبد المنعم مدبولى . وأمين الهنيدى . ومحمد رضا . ومحمد عوض . وأبو بكر عزت . وبدر الدين جمجوم** فضلاً عن جيل المضحكين من الشبان . **عادل إمام . وسعيد صالح . وجورج سيدهم . وسمير غانم . ومحمد صبحى . ووحيد سيف . وصلاح السعدنى . وعبد السلام محمد . وسيد زيان** . ولم يعد المسرح الكوميدى فى عمومه سوى مسرح النكت اللفظية الفارغة . والمواقف الكوميدية الهزيلة . والمفارقات السطحية الساذجة . بالإضافة إلى إقحام الرقصات الاستعراضية والموسيقى الغنائية بلا مبرر سوى اجتذاب أكبر «كم» من الجمهور .

ولم يقف خطر هذه الظاهرة وخطورتها عند المياه الإقليمية لما اصطلح على تسميته «بالمسرح التجارى» الذى حدد هدفه بالكسب المادى . وحدد وظيفته بالإضحاك من أجل الإضحاك . ولكن عدوى هذا المسرح تفشت فى المسرح الرسمى للدولة . فظهرت على فرق الهيئة العامة للمسرح أعراض هذا الوباء الكوميدى أو اللاكوميدى بصحيح التعبير . وهو ما تجلى واضحاً فى سلسلة المسرحيات الممصرة التى قدمها المسرح القومى والمسرح الحديث .

حدث هذا كله قبل السادس من أكتوبر . وتجلى واضحاً فى سنوات النكسة أو الهزيمة . ولكن الحدث العبورى الرائع والمروع معاً . الذى كشف عن الإرادة المصرية فى جوهرها وأصالتها وقدرتها على أن تعبر مخاوفها وتجتاز همومها وتنطلق نحو تصحيح موازين القوى فى ملحمة الإنسان المصرى المعاصر . ذلك الحدث المجيد الذى كان بحق «نقطة ارتكاز» لتأصيل كل شىء فى حياتنا العامة . ينبغى كذلك أن يكون «نقطة انطلاق» لبناء إنساننا الحضارى الجديد . بحيث يقف على خط عرض واحد مع كل الدول المتقدمة فى هذا العصر .

وكثيرة هى الآفاق التى يمكن يوم العبور المجيد أن يفتحها لا أمام حيواتنا

فحسب . بل وأيضاً أمام فنوننا . فإذا كنا قد عبرنا بعد السادس من أكتوبر إلى أنفسنا ، وإلى ذواتنا الأصيلة محاولين أن نفجر فيها كل طاقاتها الدفين على الخلق والإبداع . وهو ما تجلى واضحاً فى الإرهاصات الأولى لما يمكن تسميته بمسرح العبور . وإذا كنا قد تكلمنا عن آفاق العبور : شمالاً إلى حيث « **المسرح العالمى** » نستجلب منه أفضل مافيه دعوة للمقاومة ودعاية للحرية ودعاء للنصر . ثم عدنا وتكلمنا عن آفاق العبور شرقاً وغرباً إلى حيث « **المسرح العربى** » الذى استطاعت المعركة أن تضخ مشاعره . وتنضج أفكاره . فتستخرج كل ما فى آباره من قدرة على العطاء – فنى وسعنا أن نتكلم عن أفق جديد للعبور جنوباً إلى حيث « **المسرح الأفريقى** » الذى وقفت شعوبه إلى جوارنا وقفة فيها صلابة أشجار الغابة ، وهدير مياه الشلال ، وأصالة الإيمان بالأسلاف والتناغم مع الطبيعة .

فالزنوجة بعد العروبة والعالمية أفق جديد يستطيع أن يعبر إليه مسرحنا المعاصر . ليتعرف على ملامح جديدة لمعنى الدراما ، ورؤية مغايرة لكيف العلاقة بين الإنسان والطبيعة . فضلاً عن النظرة المختلفة للتشخيص أو التعبير . وعلى الوجه الآخر للفرجة أو المشاهدة .

فالدراما الأفريقية على العكس تماماً من الدراما الأوربية عمادها الجماعة وليس الفرد . وهى تقوم على الرمز لا على الحوار . . ومن العبث أن نبحث فيها عن شخصيات تنمو وتتطور . أو عن حدث يبدأ ويتوسط ويصل إلى الذروة . فالرمزية هى عماد التعبير الدرامى الأفريقى . وإن اختلفت أشكالها من طائفة اجتماعية إلى أخرى . وهى جميعاً تستخدم الأقنعة لإبراز المعنى الدرامى . من خلال لغة راسخة لمعنى كل قناع . . فأقنعة المناسبات القومية غير أقنعة الأعياد . غير أقنعة القتال أو الإعداد للحرب . ذلك لأن القناع هو صوت الجماعة . وليس الفرد بذاته ممثلاً

لجماعته ، وإنما الرمز هو الذى يمثل القيمة الاجتماعية المعينة التى تصبح بدورها قيمة مجردة ، ومن خلال القناع يستطيع الإنسان أن يخاطب الأسلاف ، ليستخيرهم فى دينه ودنياه .

والرقصات مثل الأقنعة لها أيضاً دلالتها الرمزية التى تنتقل من خلال أنماط متعددة الإيقاعات لحركة الجسم ، وكذلك تتخذ أشكالاً متنوعة ، وتثير انفعالات بعينها يحددها التراث الثقافى لدى الجماعة ، سواء فى مواقف القتال والحرب ، أو فى الأعياد والاحتفالات القومية ، أو فى المناسبات التى تستوجب طرد الأرواح الشريرة والعودة إلى مناجاة الأسلاف .

وعلى ذلك فالرقصة الأفريقية ليست مجرد رقصة بالمعنى البسيط العادى الذى قد يتبادر إلى الذهن السياحى ، ولكنها فى الواقع نوع من أنواع الدراما التصويرية تتخذ من الموسيقى خلفية لها ، على اعتبار أن الموسيقى الأفريقية بتركيبها الإيقاعى موسيقى تمثيلية تتجه إلى الدراما ، على العكس من الموسيقى الأوربية التى تتجه بتركيبها السيمفونى إلى الأذن أو الاستماع .

ومن هنا لم تكن « **الدراما – الراقصة** » بأساليبها الرمزية المتنوعة تصويراً للمآزق الفردية ، بل تعبيراً عن الروح الجماعية للمجتمع ، فهى تمثل صراع الجماعة للقوى الشريرة فى حالات الموت والحرب ، أو الابتهاج بالأرواح الخيرة فى حالات النشوة والانتصار .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدراما الأفريقية بأساليبها المختلفة من أقنعة ورقصات وموسيقى إنما هى استجابة للغرض الاجتماعى من الدراما . على العكس من الدراما الفردية كما فى درامات **سوفوكليس** أو **شكسبير** أو **موليير** . ولما كانت الرمزية هى طابع التعبير الدرامى الأفريقى كان التنوع الكبير فى اللغة الرمزية التى

يتخذها هذا التعبير ، وربما كان هذا هو ما قصده الكاتب **باكارى تراوورى** فى كتابه عن « **المسرح الزنجى الأفريقى** » من أن المسرح بالذات فى القارة السوداء : « مظهر من مظاهر التآلف والميل إلى الاجتماع » ، بمعنى أنه يخاطب جمهوراً من نوع مغاير لجمهور المسرح الأوربى ، جمهوراً التزم هو نفسه بالدراما واشترك فيها ، ومن ثم فهو جمهور واحد لايتغير !

وتفسير ذلك نقديًّا أننا فى تناولنا للمسرح الأفريقى لاينبغى أن ندخل فى اعتبارنا موضوع المسرحيات ، أو المفهوم الدرامى عند كتّاب هذا المسرح فحسب ، وإنما علينا أيضاً أن نتناوله من خلال ما يستعان به فى أى عرض مسرحى تقليديًّا كان أو عصريًّا مادام الغرض من هذا العرض هو تحقيق قيمته الاجتماعية ، والتأثير فى جمهور يتكون من « المشاركين » أكثر مما يتكون من « المتفرجين » : أى أن « دراما المشاركة » وليست « دراما الفرجة » ومسرح « التلاقى » وليس مسرح « التلقى » — هو أهم مايميز المسرح الزنجى الأفريقى . وهو من هذا المنطلق يعكس الحاجة إلى التقارب والاتصال بين الطبقات الاجتماعية ، كما يمثل صورة علمية نابضة لرغبة المجتمع فى أن يثبت وجوده ، أو أن يقوم بعمل حاسم يدعم به هذا الوجود .

وتأسيساً على ذلك كان من حق هذا المسرح كما يقول الشاعر الكبير **ليوبولد سنجور** « أن يسجل اسمه فى نضال أفريقيا السوداء من أجل الحرية والاستقلال حتى يظل وثيق الصلة بالشعب ، يعكس شواغله واهتماماته ، ويغذى آماله وأحلامه » .

والحقيقة أننا إذا نظرنا إلى الدراما الإغريقية القديمة ، وإلى الدراما فى العصور الوسطى ، ثم عدنا ونظرنا إلى الدراما الإليزابيثية فضلاً عن أعمال **شكسبير وموليير ولوب دى فيجا** — وجدنا أن الاهتمام بروح الجماعة هو الطابع الذى يميز المسرح الأفريقى ، والذى لا يجعلنا نستطيع أن نفصل فيه بين « الأدوار الجماعية » وبين

الأدوار التى يتم تمثيلها على خشبة المسرح .

وهذا ما نراه بشكل واضح فى المسرحيات الثلاث التى كتبها الشاعر الزنجى إيميه سيزير ، وهى مسرحيات « **العاصفة** » و « **الملك كيريستوف** » و « **فصل فى الكونغو** » والتى حاول فيها أن يمجد فكرة **الدراما الزنجية** بدعوى أنه إذا كانت « الزنجية » ميراثاً وليست حضارة فعلى الزنوج أن يستبقوا هذا الميراث ، وعليهم فى ذات الوقت أن يحولوه إلى حضارة ، لها معناها وقيمتها وسط الحضارات الأخرى ، فالإنسان على حد تعبيره « الذى لا يملك أن يغير جلده ، لا أقل من أن يمنحه البريق والحياة »

ومن واقع الاستجابة لهذا التحدى الحضارى تحولت مسرحياته إلى صرخات وطلقات تتحدث بصوت الجميع من أجل الجميع ، وتتحرك بجسد الكل من أجل الكل ، وتتردد فيها كلمات من قبيل - الصلابة . الصمود . التحدى . الانتقام - وتحاول فى هدفها الاجتماعى أن تعبر المسافة من مضاجعة الاستعمار إلى مواكبة الحضارة !

وربما كانت هذه الروح الجديدة لدى **سيزير** على أحد طرفى « فكرة الزنوجة » ولدى **سنجور** على الطرف الآخر ، برغم ما بين الطرفين من سمات مشتركة هى التى جعلت الكاتب الفرنسى **جان بول سارتر** يقول فى مقدمته لكتاب « **أورفيوس الأسود** » إذا كانت الظروف التاريخية فى كل عصر من العصور تختار أمة أو جنساً أو طبقة لكى تحمل الشعلة من جديد - فإن « الشعوب السوداء مقدر لها أن تطلق الصيحة الزنجية العظمى التى سوف تتزعزع لها أسس العالم » .

ومطالعة ولو عابرة لبعض معطيات المسرح الزنجى أو الدراما الأفريقية - تقف منها على هذه الملامح وتلك السمات . بعضها على حدة وأحياناً كلها مرة واحدة :

فسرحية مثل : « **إيقاع العنف** » التى كتبها **لويس نكوسى** تدور حول صراع القيم فى الجنوب الأفريقى ، وموقف الأفريقى المعاصر من تراث الأسلاف وحضارة العصر ، وكثيراً ما تعقد المقارنة بين هذه المسرحية وبين مسرحية **جون أردن** الشهيرة « **رقصة الشاويش ماسجريف** » لما تنطويان عليه من عنف فى الفكر ، وغضب فى المضمون ، وسخط فى الحوار .

ومسرحية مثل « **أغنية الماعز** » التى ألفها الكاتب النيجيرى **جون بيير كلارك** تعتمد على الفولكلور الشعبى فى نيجيريا ، وتدافع عن القيم الأفريقية الأصيلة ، وترى فى تنميتها وتطويرها ثراء للتراث الإنسانى .

أما مسرحيات الكاتبة الغانية فو أسوزر لاند وأهمـها . . « **أودااسانى** » و « **التجديف** » و « **زواج أنافسيوا** » فتدور من ناحية الشكل حول تأصيل الدراما **الأفريقية وتطويرها فى ذات الوقت إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة** ، **أما من** ناحية المضمون فتدور حول العادات والتقاليد الاجتماعية فى المجتمع الغانى برؤية تعليمية لاتخلو من معنى التحرر ، ولا تعدم روح الانطلاق .

وكذلك الكاتب الغانى **هنرى أوفورى** صاحب مسرحية « **المجتمع الأدبى** » التى تدور حول صراع الإنسان المثقف ضد كل قوى التخلف والرجعية ، ومحاولة التوفيق بين التقليد والتجديد سواء فى الفن أو فى الحياة .

وهناك كتّاب دراميون غير هؤلاء من أمثال الكاتب النيجيرى **جابرييل أوكارا** ، والنيجيرى الآخر **جيمس هنشو** ثم الشاعر المسرحى **مازيس كونيى** من جنوب أفريقيا ، فضلاً عن الكاتب الأفريقى **جابرييل كوزان** ، وكلهم يحاولون أن يعالجوا مشكلة التحرر فى المسرح الأفريقى ، بحيث تكون الدراما الأفريقية فى آخر الأمر دراما تحريرية تستهدف استرداد الشخصية الأفريقية الأصيلة ، دونما انعزال عن

مواكبة التطور الحضارى .

وتلك هى المعادلة الصعبة التى تواجه لا كتّاب المسرح الأفريقى وحده ، بل كل كتاب المسرح فى عالمنا الثالث كله ، حتى يستطيع أن يخرج من آبار عزلته واستغلاله ، كى يحمل الشعلة من جديد ، وكى يطلق تلك الصيحة التى سوف تتزعزع لها أسس العالم .

أكثر من أفق إذن من آفاق العبور استطاع يوم السادس من أكتوبر أن يفتحه لا أمام حيواتنا العامة وكفى ، بل وأمام حياتنا الفنية بخاصة ، وربما حياتنا المسرحية بوجه أخص ، وما كان العبور المعركى الذى حققه ذلك اليوم المجيد سوى فاتحة الطريق أمام آفاق من العبور الحضارى ، وبلورة لصراعنا لا مع دول العصر ، ولكن مع حضارة العصر ذاته . فإلى أى مدى نستطيع أن نقف مع هذه الدول على خط عرض واحد ، وتحت مظلة حضارية واحدة ؟ وإلى أى حد نستطيع أن ننطلق من ذواتنا الأصيلة غير منقطعين عن أبدع وأروع مافى تراثنا ، وغير معزولين عن قضايا المجتمع وروح العصر ؟

هذان هما السؤالان المحوريان اللذان تشكل الإجابة عليهما نوعاً من « التعبير » عن وجهى « العبور » و « التعمير » أعنى العبور الحربى الذى انتصرنا به على أنفسنا وعلى العدو ، والتعمير الحضارى الذى نجد فيه حاضرنا ونوجده على خريطة العصر .

وإذا كنا فى مجال التعبير المسرحى قد تكلمنا عن آفاق العبور « شمالاً » إلى حيث « المسرح العالمى » نستجلب منه أشرف مافيه من مسرحيات إشادة بالحرية ، ومناشدة لضمير الإنسان ، وتشييداً لكل قيم الحق والعدل والسلام ، واستشهدنا على ذلك **بسارتر وكامى** من الوجوديين الفرنسيين ، **وأوكيزى وبيهان** من الثوريين

الآيرلنديين ، **وجون أوزبورن وبيتربروك** من الساخطين الإنجليز ، **وبيترفايس وجونتر جراس** من التسجيليين الألمان ، فضلاً عن **جيمس بولدوين** من الكتّاب الزنوج فى أمريكا .

ثم عدنا وتكلمنا عن آفاق العبور « شرقاً » إلى حيث « المسرح العربى » نتكامل معه فنيًّا وفكريًّا وعلى المستوى الحياتى ، وباليد التى تعمر نعمر معاً ، كما باليد التى تحارب حاربنا معاً ، تحقيقاً لوحدة الطقس الفنى مثلما تحققت وحدة الوقود الحربى ، وضربنا بذلك مثلاً بأعمال السوريين **مصطفى الحلاج وعلى عقلة عرسان وسعد الله ونوس** ، وأعمال العراقيين **يوسف العانى** ، **وجليل القيسى** ، **وعادل كاظم** ، وأعمال اللبنانيين **أنطون معلوف وعصام محفوظ وبلال خورى** فضلاً عن أعمال المناضلين الفلسطينيين **معين بسيسو وسميح القاسم وهارون هاشم رشيد** .

ثم تكلمنا بعد الشمال والشرق عن آفاق العبور « جنوباً » إلى حيث « المسرح الأفريقى » نتعرف فيه على صيغة مغايرة للدراما ، تخالف الدراما الإغريقية أو الأوربية شكلاً ومضموناً ومعماراً ، تلك هى « الدراما الزنجية » التى تعتمد على الجماعة لا على الفرد ، وتقوم على الرمز لا على الحوار ، وتستجيب لنداء الأسلاف بمقدار ما تنصت لصوت الطبيعة كى تشكل فى النهاية « دراما المشاركة » لا « دراما الفرجة » ومسرح « التلاقى » ، بدلاً من مسرح « التلقى » وهو ما نراه بوضوح واضح فى درامات الكاتب النيجيرى **جون بيبر كلارك** والكاتب الغانى **هنرى أونورى** وكتّاب جنوب أفريقيا **لويس نكوسى** ، **ومازيس كونينى** ، **وجابرييل كوزان** .

أقول إننا إذا كنا قد تكلمنا عن هذه الآفاق من العبور المسرحى – ففى وسعنا أن نتكلم عن « أفق رابع » تكتمل به آفاق العبور إلى الجهات الأربع ، وأعنى به العبور

« غرباً » إلى حيث « المسرح المغربى » الذى يحتوى على محاولة جادة وأصيلة بحثاً عن صيغة عربية لمسرحنا المعاصر ، صيغة تخرج به من مستوى النشاط الحركى إلى مستوى النشاط الإبداعى ، وتتجه به إلى جمهور أكثر اتساعاً فى الحيز المكانى ، وأرحب انفتاحاً على المدى الحضارى .

هذه الصيغة العربية للمسرح فى استلهامها لتراثنا وفنوننا الشعبية المرتجلة ، وتطويرها إلى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة ، وتعبيرها عن شخصيتنا الدرامية المتميزة ، وجذبها لأكبر مساحة ممكنة من الجماهير العربية لا بقصد « الفرجة » ولكن بهدف « المشاركة » فى العرض المسرحى – إنما تلقى بالبذور الحقيقية فى أرض الدراما العربية « تأصيلا » لها فى باطن هذه الأرض « وتعصيراً » لها فى وجدان هذه الجماهير .

وإذا كانت هذه القضية قد تردد صداها فى شرق المسرح العربى ، وبخاصة عندنا ، حيث دعا **توفيق الحكيم** فى كتابه « **قالبنا المسرحى** » إلى استنبات شكلنا المسرحى من فنوننا البدائية الأولى ، كما هى ممثلة فى الحكواتية والمداحين والمقلدين الذين كانوا يقومون بحكاية السير والملاحم ، وتقليد الأبطال والشطار ، ويستعيضون عن هذا كله بفن المسرح ، كما دعا **يوسف إدريس** فى مسرحيته « **الفرافير** » إلى استلهام فنوننا الشعبية المرتجلة ، كما هى ممثلة فى شكل السامر الذى تم فيه المشاركة المسرحية بين الممثلين والحضور ، أو بين المشخصين والجمهور ، عبر الشخصية الشعبية عبارة وتعبيراً . وكذلك حاول رشاد رشدى فى مسرحية « **اتفرج يا سلام** » استدعاء خيال الظل من المأثور الشعبى . وتوظيفه توظيفاً دراميًّا يعلق فيه على أحداث المسرحية فيما يشبه الجوقة أو الكورس الإغريقى ، دون أن تكون الجوقة التقليدية التى تلخص المواقف ، وتعلق على الأحداث ، وتصوغ حكمتها النهائية ،

ولكنها الجوقة العصرية أو « المسرحية داخل المسرحية » والتى تعبر بالحركة والتشكيل والإضاءة !

أقول : إنه إذا كانت قضية البحث عن صيغة عربية للمسرح قد تردد صداها فى « **المشرق العربى** » ، فقد وجدت صدى أكبر وأخطر فى «**المغرب العربى**» ، حتى بدت كما القضية الأولى والأخيرة فى فنونهم المسرحية ، وحتى لقد شبهها بعضهم « باللغز الأوديبى » الذى لابد لهم أن يتصدوا لحله : فإما أن يموتوا دونه ويفترسهم الوحش ، أو يحلوا اللغز ويقتلوا الوحش ، ويستنقذوا مسرحهم العربى !

ففى تونس تصدى الأديب الفنان **طاهر قيقة** لهذه القضية كما تصدى لها فى الجزائر المخرج والمدير المسرحى **مصطفى كاتب** ، والكاتب والفنان المسرحى **عبد القادر ولد عبد الرحمن** وربما كانت أنضج وأوعى تجربة شهدتها محاولات « تأصيل » المسرح فى المغرب العربى – تلك التى قام بها **الطيب الصديقى وعبد الله سنوقى وأحمد الطيب العلج** ، كلٌ بطريقته الخاصة وأسلوبه المتميز ، وجميعاً بهدف تأصيل المسرح فى التراب العربى ، وتعصيره بجعله مطلاًّ على خريطة العصر .

فعند هؤلاء جميعاً أنه إذا كان عقل الأمة العربية فى الوقت الحاضر قد وصل إلى مستوى فهمها ، وكان العرب اليوم يمرون بتطور حضارى يربطون فيه حاضرهم بماضيهم تطلعاً إلى مستقبلهم – فقد جاء الوقت الذى نؤصل فيه حاضرنا ، ونعصر فيه تراثنا ، وننطلق نحو غايات وآفاق أرحب وأبعد مدى .

وسواء حاول « واحد » مثل عبد الله سنوقى أن يحقق ذلك عن طريق الدعوة إلى « **مسرح الحلقة** » المستنبط من تراث المغرب ، حيث يتجمع المتفرجون على شكل حلقة يدور فى وسطها العرض المسرحى ، بحيث يترك مجالاً للأداء المرتجل لدى الممثلين ، بمقدار مايترك الطريق مفتوحاً أمام إشراك الجمهور واشتراكهم فى

الحفل المسرحى استهدافاً لكسر معمار المسرح الأوربى الحديث من ناحية ، وعودة إلى التراث العربى الأصيل من ناحية أخرى لا بقصد إحيائه ووضعه فى متحف مسرحى حديث ، ولكن بهدف إعادة صياغته بما يتلاءم هو وواقع الجماهير العربية . . سياسيًّا واجتماعيًّا وعلى المستوى الثقافى .

وسواء حاول آخر مثل « أحمد الطيب العلج » فى مسرحية « **ولى الله** » أو فى مسرحية « **مقالب جحا** » إحداث تكوين مسرحى عربى يستند إلى أصول عربية تقابل تلك الأصول الأدبية الفرنسية التى نجدها فى « **طرطوف** » أو « **مقالب سكابان** » **لموليير** ، وهى المحاولات التى تقترب من « التأصيل » بمقدار ما تبتعد عن « الاقتباس » الذى بدأه **مارون النقاش** فى عام ١٨٤٧ عندما قدم مسرحية « **البخيل** » **لموليير** قائلاً عنها : « ذهباً أفرنجيًّا مسكوباً عربيًّا » ، ثم تبعه فى ذلك الكثيرون من رواد التعريب أو التمصير أو الاقتباس ، وهو ما يختلف مادة وروحاً ونصًّا وعرضاً عما يحاوله الفنان المغربى المعاصر من استزراع « الثيمة » الفرنسية فى التربة المغربية ، بحيث لايبقى فيها من الأصل إلا نكهته الإنسانية العامة .

وسواء حاول أخير مثل « الطيب الصديقى » فى مسرحياته الكبرى التى بدأها بمسرحية «**معركة وادى المخازن**» ، ومضى فيها بمسرحية « **ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب** » ، وبلغ ذروتها بمسرحية « **مقامات بديع الزمان الهمذانى** » وهى المسرحيات التى أودعها جهده الإبداعى فنيًّا وفكريًّا ، لخلق مسرح عربى يرتد بجذوره إلى تراث الماضى ، ويمتد بفروعه إلى فنون العصر .

وتكتسب تجربة «الطيب الصديق» عمقها لا من مجرد اعتمادها على أشكال عربية مسرحية ، «**كسلطان الطلبة** » و « **مسرح الحلبة** » . . « **ومسرح البساط** » ، وهى الأشكال التى تقف عند حدود الإطار الذى يحطم به الجدار التقليدى بين

المسرح والصالة ، وإنما جاوز ذلك إلى الاعتماد على فن المقامة العربية ، باعتباره الإرهاصة الأولى لفن المسرح عند العرب القدامى ، والنبتة الحقيقية أو الشرعية لخلق مسرح عربى متميز.

ومن هذين البعدين معاً . . بُعْدى النص والعرض . . أو بعدى القالب والمادة – استطاع « الطيب الصديقى » أن يكسر حاجز الصمت الذى عرفه المسرح المغربى ، وغدا الجمهور مشاركاً فى العمل المسرحى . . يناقش ويحاور . . يقبل ويرفض . . يعارض ويعترض ، انطلاقاً من أن المسألة تخص هذا الجمهور أولاً وآخراً ، وأن مشاركة الجمهور فى الحدث المسرحى هى جوهر الدراما العربية بعامة والمغربية بوجه خاص

ولا تقتصر تجربة « الطيب الصديقى » على تجسيد صيغة عربية مسرحية فحسب ، وإنما تمتد كذلك بحيث تشمل تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية المعاصرة : ذلك لأن « **المقامات** » بتعبيرها عن أفول عصر مضى تمكن من اتخاذ موقف من الماضى ، بل ومن الحاضر باعتباره استمراراً . ومن هنا كان الالتزام الاجتماعى والحضارى فى مسرح « الطيب الصديقى » عبر مقامات بديع الزمان الهمذانى . . وكذلك الالتزام التراثى والمعاصر ؛ فهو ليس معاصراً لمجرد إضافته لبعض العبارات التى تنتمى إلى واقعنا الحاضر ، ولكن معاصرته تنبع من الإفادة من إنجازات المسرح الغربى الحديث ، دون أن تطغى هذه الإنجازات على جوهر التجربة التى يحاولها « الصديقى » ، بكل ما تحتوى عليه من قيم جمالية وفكرية ، وتقاليد أدبية وفنية ، ومظاهر فردية وجماعية . وهو ليس أصيلاً لمجرد استضافته بديع الزمان الهمذانى من أواخر العصر العباسى ، إلى أواخر القرن العشرين ، ليعيش بيننا حياة الغربة والاغتراب ، وإنما لأن « الصديقى » جعل منه رجلاً ينتمى إلى عصرنا بمقدار

ماينتمى إلى عصره ، وينتقل بين العصرين ليكشف فى وعى وسخرية عما تحت سطحيهما ؛ مما يكاد يجعل منهما عصراً واحداً : وذلك لأنه استطاع أن يغطى بعمق الإدراك ونفاذ الرؤية – المسافة الزمنية الممتدة من العصر العباسى إلى العصر الحاضر . فهو – وإن انفلت من إسار الزمان لكى يعيش فى أى مكان – لايزال عربى الفكر والسلوك وإن كان عالمى الوعى والإدراك . . وتلك هى معادلة الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

أرجع وأقول : إنه إذا كان هؤلاء جميعاً بمحاولاتهم الجادة لإيجاد صيغة عربية للمسرح قد لاقوا من النجاح ماجعل الجماهير العربية تصفق لهم فى مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية ١٩٧٢ ، وفى مهرجان الحمامات بتونس ١٩٦٨ محققين بذلك بُعد الأصالة – فقد صفقت لهم أيضاً الجماهير الأوربية عندما شاهدتهم فى « مهرجان أفيون المسرحى » ١٩٧٣ ، وفى « مهرجان مسرح الشعوب » بباريس ١٩٤٦ ، محققين بذلك بُعد المعاصرة .

والذى يعنينا . . هنا والآن . . هو التعرف على هذه المحاولات الرائدة بالنسبة لمسرحنا المصرى المعاصر : إما بعرضها أو باستضافتها طالما أنها تقول الكثير والكثير جداً ، وطالما أن مسرحنا لم يعد يقول سوى القليل والقليل جداً ، بل عاد يقدم برغم السادس من أكتوبر مسرحيات المقالب والمصايد والحبايب . . أليس كذلك يا هيئة المسرح ؟ .



مسرح العبور إلى سيناء . .

الزمان . . (٦ أكتوبر) .

المكان . . سيناء .

يالها من زمان ومكان ! . . جنود مصر الباسلون يعبرون أكبر الموانع الطبيعية ويجتازون أقوى الحصون العسكرية، ويستردون حرية الأرض التى داستها أقدام الغاصبين ، ويحطمون الأسطورة الفولاذية التى تسربل بها جنود العدو ، ليكشفوا عما بداخلها من أكياس محشوّة بالرمل ، ويعلموهم كيف تكون نهاية مخططهم التوسعى القائم على التصفية والإرهاب ؟ وكيف يكون الفارق بين قوة الإرادة وإرادة القوة ، أو بين حربنا التحريرية التى نخوضها من أجل السلام وحربهم التدميرية التى لا تستهدف سوى الحرب ؟

إن نداء قويًّا هادراً دوى فى أعماق جنودنا الأبطال ، يهيب بهم أن ينطلقوا

انطلاقة مصيرية ، بل انطلاقة كأنها القدر ، ليدشنوا بزجاجات الدم الطاهر أرض سيناء ، ويرفعوا راياتنا فوق تلك السهول والجبال والوديان ؛ لتعود فترتفع فى النفوس والعقول والضمائر على جبهتى وجبهتك وجباه الجميع .

إن سبعة آلاف عام من الزمان تطل علينا فى هذه الأيام ؛ لترى إنسان مصر وهو يحتلب ضرع التاريخ ؛ لكى يبذل دمه وروحه . . أشواقه وأحلامه من أجل أرضه الطيبة وشمسه المشرقة ونيله الجارى ، ومن أجل أن يرد اعتبار كل شىء كان قد فقد معناه ، ومن أجل أن يتصدى لغارة الهكسوس الجديدة ، التى تمتطى صهوة الدبابات ، لتطلق قذائف الموت والحقد والكراهية فى وجه أرباب الحياة .

حقًّا . . لقد كانت الكلمة الفعل . . الكلمة الطلقة . . الكلمة العبور هى الوقود الحى لنيران المعركة ، وهى الصوت الأعلى من كل صوت . . أو الصوت الذى ألهب تصوراتنا وأخيلتنا بمعان جديدة . . وإذا كانت هذه التصورات والأخيلة لاتزال تلك النطفة فى رحم المعركة – فإنها بدأت تغتذى بدم التضحية وعرق المقاومة ؛ لتولد فى أتون الحرية ، وتنضج فى حضن النصر .

إن الكلمة الصوت . . الكلمة الصورة . . والكلمة الرأى – تحاول جاهدة ومجاهدة أن ترتفع إلى مستوى الأحداث ؛ لكى تكون إمداداً فكريًّا وفنيًّا فى معركة التحرير ، وعملية إنزال من نوع آخر . . ترتدى خوذة القصة أو القصيدة أو المسرحية أو السيناريو . وإذا كان صوت المعركة الضارية فى سيناء هو الذى أسكت أصوات **موشى ديان ودافيد أليعازر وحاييم بارليف وأريل شارون** وباقى طاقم المؤسسة العسكرية الإسرائيلية – فإن لواء مدرعاً من الشعراء والأدباء العرب يحاولون الآن أن يقوموا بدور الكوماندوز فى إزالة ألغام الدعاية الإسرائيلية الكاذبة التى بثها الإعلام الصهيونى فى عواصم العالم ، فضلاً عن دورهم الآخر فى إسكات كل

مكبرات الصوت التى تنطلق منها كلمات العنصرية البغيضة والنازية السوداء ، والتى تقطر من روايات **يائيل ديان** وقصص **يعقوب باسار** وأشعار **يهودا أميهاى** ومسرحيات **موشى شامير** وغيرهم من طاقم المؤسسة الأدبية ممن يحشون بكتاباتهم مدافع المحارب الإسرائيلى . فينطلق بقوة الدفع الذاتى إلى الميدان .

وكان من الطبيعى فى مجال المسرح - كما فى كل مجال تعبيرى آخر - أن نعى هذا كله ، فلا تعتلى خشبته إلا الكلمة الملائمة للطقس المعركى الذى تعيشه الجبهة الداخلية الواقفة وراء خطوط النار ، والذى يشكل الدعم الفنى بالنسبة إلى المجهود الحربى . وهو ما جعل « **هيئة المسرح** » تسرع وتسارع إلى تغيير برنامجها المسرحى باستبعاد المسرحيات الكوميدية المتبقية من موسم الصيف ، واستعادة بعض المسرحيات التاريخية والوطنية التى ترتفع درجة حرارتها بما يلائم درجة غليان المعركة .

وكان « **المسرح القومى** » فى طليعة تلك المسارح التى قامت بعملية الإنزال الفنى واضعة السونكى بدلاً من الإبرة فوق أسطوانة المسرح ، لتنطلق منها أصوات الإشادة بجميع القيم الحضارية والتاريخية فى ضمير إنسان مصر العربى ، وهو ما تمثل فى مسرحيتى « **أقوى من الزمن** » للكاتب الأديب **يوسف السباعى** والتى أخرجها **نبيل الألفى** ، ثم مسرحية « **صلاح الدين** » التى كتبها **محمود شعبان** وأخرجها **كمال حسين** .

ومن بعده جاء « **المسرح الحديث** » يحاول أن يستنبت من على طول ريف مصر تلك الأشعار التى تحكى عن الأرض . . الأم . . مصر ، وهى تقدم أبناءها قرباناً لكل معانى الحب . . والحياة . . والسلام ، والتى تمثلت فى ديوان « **الحلم فى عز الضهر** » لشاعر العامية **زكى عمر** الذى قدمه فى إطار حماسى المخرج الصاعد

عبد الغفار عودة من خلال ألحان « **فرقة النهار** » التى يقودها الموسيقى الشاب **محمد نوح** .

ومن بعدهما راح « **مسرح الطليعة** » يعيد تقديم مسرحية « **الغول** » التى تصرخ صراخاً حاداً متواصلاً فى وجه الاستعمار العالمى ، وتستصرخ القوى الوطنية فى كل مكان كى تنقض بالأظفار والمخالب والأنياب على جسد ذلك الغول البشع حتى ترديه صريعاً . وهى فى أصلها مسرحية « **أنجولا** » للكاتب المعاصر **بيترفايس** التى صاغها بالشعر العامى **فؤاد حداد** ، وقام بإخراجها وبطولتها الفنان **أحمد زكى** مع ممثلى مسرح الطليعة .

واتساقاً مع هذا الطقس الفنى العام ، واقتراباً مما يمكن أن يسمى بمسرح المعركة – استعاد « **مسرح الطليعة** » مسرحيته « **أيوب الجديد** » التى تتخذ من الملحمة الشعبية المعروفة « أيوب وناعسة » مادة قديمة لعمل جديد يدور حول معنى الصبر . . الصبر . . الذى كابده الإنسان المصرى ، وعاناه على امتداد زمن طويل من تاريخه البعيد . . ذاق فيه ألوان الظلم وشاهد أشكال الظلام ، ولكنه عندما أحس أن الصبر وحده لايكفى مقاومة الفساد الذى استشرى بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ – خلع عباءة الصبر وارتدى درع الثورة ، فكانت الثورة الوطنية الكبرى **١٩١٩** التى أرهصت بالثورة الاجتماعية الكبرى عام **١٩٥٢** إلى أن كانت ثورة التصحيح المجيدة فى (١٥ مايو عام ١٩٧١) ، وما أدت إليه بعد ذلك من انتصارات أكدت للعالم كله أن الإنسان المصرى الصابر قادر فى ذات الوقت على الرفض والثورة وعلى تحقيق النصر .

وحول هذه الدلالة الرمزية لمعنى الصبر يكتسب « أيوب » معناه الجديد ، ذلك المعنى الذى يربط بين الصبر والنصر ، وإرادة الصبر من أجل تحقيق النصر ، والذى

طرحه **يوسف الحطاب** فى قسمين رئيسيين من المسرحية يتمددان عبر سبع (لوحات) ، وعرف **كمال حسين** كيف يجسِّده فوق المسرح من خلال المزاوجة بين الملحمة الشعبية من ناحية ، وواقعنا المعاصر من ناحية أخرى .

وثمة عرضان مسرحيان يجمعان بين الشعر العامى والأداء الغنائى استطاعا بالفعل أن يشكلا نوعاً من الاستجابة الفورية لصفارات الإنذار التى تعلن شن غاراتنا الفنية على روح العدو ، أحدهما بعنوان « **فى حب مصر** » والآخر عنوانه « **هنا القاهرة** » .

أما العرض الأول فمجموعة من الأشعار لشاعر العامية **سمير عبد الباقى** منتقاة من ديوانه « **فى حب مصر** » . الذى كتبه بعرق الفلاحين فى الأرض ، وجهد العمال فى المصنع ، وأحلام التلاميذ فى المدارس ، ودم المقاتلين فى الجبهة ، وأحزان اللاجئين خلف الأسلاك الشائكة ، وأشواق كل أولئك الذين يتطلعون إلى غد أضيق مافيه يتسع لكل أشواق الإنسان . ويمزج الشاعر بين كل هذه القوى التى تناضل من أجل التقدم الاجتماعى ، وبين الوقوف فى وجه شتى أشكال الاحتلال والاستعمار والقهر الخارجى ، فكلاهما وجهان لموقف واحد ، أو شطران فى بيت شعرى يحمى سنبلة القمح بطلقة المدفع ، وبسمة الطفل بروح الشهيد .

إيدك ع الزناد . . قلبك على المصانع
خلى ضحك الولاد . . يغلب صوت المدافع
إيد ع البندقية . . قلبك على الغيطان
خلى عيون الصبية . . تحلم بيوم أمان
يابو العيون بيادر . . يابو الحضن الوسيع
تهون كل الخساير . . لجل يعود الربيع

وترتفع درجة غليان هذه الأشعار التى تقول الكثير والكثير جدًّا فى حب مصر ، حتى نصل فى النهاية إلى تلك المعانى الجميلة والجليلة معاً التى تصهر حرارة الحب بنيران الحرب بحماسة الشعب ، كل هذا فى بوتقة واحدة هى حياة الحرية أو حرية الحياة :

ولا زى نيران الحب تطهر قلب وعقل الناس

ولا زى صوت الشعب يخلى الجند توج حماس

ولقد ساعد فى إبراز تلك المعانى وتجسيد تلك الكلمات ألحان الفنان الشاب « **عدلى فخرى** » الذى توخى البساطة فى غنائه وأدائه فوصل سريعاً أو عميقاً إلى قلوب كل الفئات ، عاونه فى ذلك الإخراج البكر والطازج الذى حاوله المخرج الشاب « **سامى صلاح** » مبتعداً عن زخارف الديكور وألاعيب الإضاءة ، مقترباً من أسلوب « **المسرح العارى** » الذى لا تكسوه سوى الكلمة الصادقة ، والحركة البسيطة ، والأداء الطبيعى ، وهو ماقام به شباب « **جماعة الدراما** » الذين جعلوا العرض أشبه بالبيان الحربى الذى يمكن أن يلقى على الناس فى كل مكان : فى قاعة تشايكوفسكى بالمركز الثقافى السوفييتى . كما فى وكالة الغورى بالثقافة الجماهيرية ، كما فى مستشفيات الجرحى ومراكز التدريب وساحات الميادين العامة .

أما العرض الآخر « **هنا القاهرة** » فيشبه الأول فى اعتماده على مجموعة من الأشعار للشاعر الشاب « **عبد العزيز عبد الظاهر** » صاغها على صورة نداءات هادرة من فئات الشعب المختلفة . . من العمال والفلاحين . . من الطلاب والمهجرين . . من الجنود والمثقفين . . من التجار والباعة (المتجولين) . من كل أولئك وهؤلاء الذين يؤمنون بضرورة **الوقوف** بذلاً وعطاء . . تضحية وفداء . . شهادة واستشهاداً وراء الجبهة الباسلة التى تواجه المؤسسة العسكرية الإسرائيلية ، وهى تقذف أراضينا

بصواريخ الحقد والكراهية ، وقذائف الابتزاز العنصرى والإرهاب النازى .

يا سعيد الحظ فى خط النار
أنا واقف زنهار
وبمد إيديا فى عين الشمس أكر الخيط
وأغزل من خيط الشمس نهارْ

ويمضى ذلك الفيلق البشرى فى نشيده وغنائه مدركاً عميق الإدراك خطورة النضال الذى ناضله الجندى المصرى العظيم ، من أجل إنزال العدو الإسرائيلى من فوق أبراج دباباته ، وتحطيم خوذته الفولاذية التى طالما هدد بها أمن المسالمين لا المستسلمين من العرب جميعاً :

مبروك إنك عديت
أثبت بأنك أسطى صحيح
صلحت العطل فى مكن الريح

وتمضى هذه النداءات الشاعرة أو الأشعار المنادية بحقنا فى النصر على ألحان « **على سعد** » التى تدرجت من المليوديا الغنائية إلى الحماسة الموسيقية إلى الأناشيد الهادرة معتمدة فى الكثير من ذلك كله على أداء الممثلة الصاعدة باستمرار « **سهير طه حسين** » فضلاً عن الإخراج الواعى الذى قام به المخرج الشاب **عبد الرحمن الشافعى** سواء فى قدرته على تحريك المجاميع تلك الحركة التشكيلية البارعة ، أو فى تغليف العرض بطابع « الريبورتاج المسرحى » الذى يواكب مسرح المعركة ، والذى جعل من « **مسرح السامر** » قاعدة لإطلاق الفن المسرحى ، القادر على تعبئة الجماهير .

إنه مهما كان من سلبيات هذا العرض أو ذاك - فإن الذى يحسب لهذه العروض جميعاً هو قدرتها على العبور من مسرح التأوهات إلى مسرح الصرخات ، ومن مسرح النواح إلى المسرح المدجج بالسلاح ، ومن مسرح الثرثرة بالهزيمة إلى مسرح الإشادة بالنصر ، أو باختصار من مسرح « الهمبكة » إلى مسرح « المعركة » ! . .

الشيء الكبير الذى
حدث فى أكتوبر



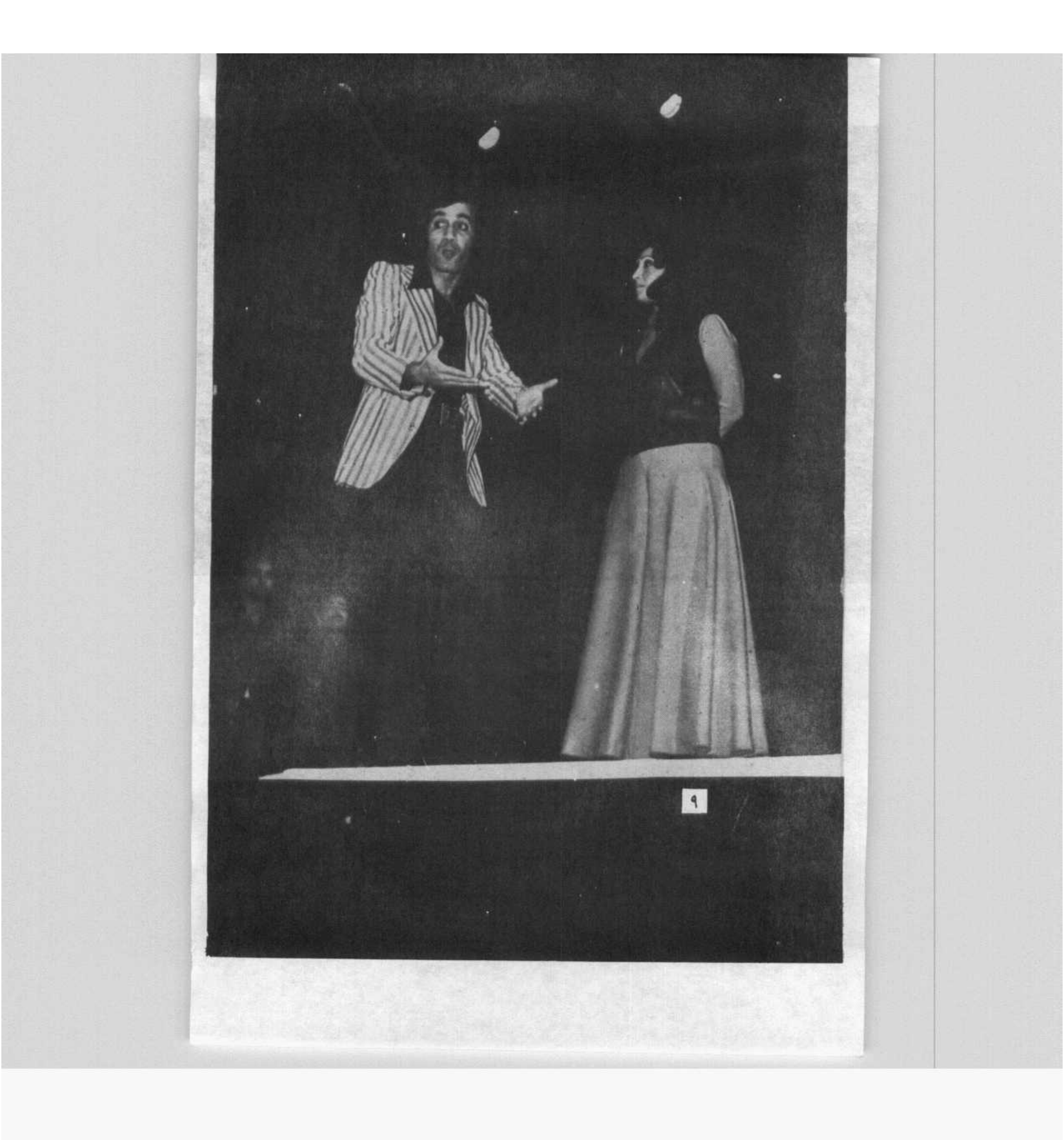
الشرارة . .   العـبور . .
الاقتحام . . المقاومة . . التحرير . .
النصر : هذه وغيرها هى الكلمات
الجديدة التى استهل بها شعبنا المجيد
قاموسه العصرى فيما بعد السادس
من أكتوبر : فمنذ ذلك اليوم العظيم
الذى استطاع أن يعلو على مجرى
الزمن ليدخل فى تيار التاريخ -
عادت الأشياء تكتسب مالها من
قيمة ومعنى ، وعادت الضمائر تتطهر
فى أتون المعركة ، وعاد الوجدان
يغتسل بعرق المقاومة ، ويروى بدم
الاستشهاد ؛ ليخرج من جديد وله
من الهرم صموده ، ومن النيل
تدفقه ، ومن أرضنا الخضراء قدرتها
على العطاء !

وكان لابد للإبداع الحربى الذى
حدث على الضفة الأخرى من
القناة أن يكون له رجع صداه سواء
فى الإبداع الأدبى ، أو الإبداع



الفنى . وبالفعل استطاع بعض الشعر أن يتخلص من زخارفه البلاغية ، ويتحرر من رموزه الأسطورية ، ويتخفف من طابع الإسقاط السياسى ، ليكون بمثابة عملية إنزال من نوع آخر . . وهو ماتجلى واضحاً فى تلك الأشعار التى وضعت فوق المسرح ، لتشكل ما يمكن تسميته مرحليًا « بمسرح الشعر » ولتكون بمثابة رأس جسر درامى نحو « **المسرح الشعرى** » الجديد .

وشبيه بما حدث فى معترك الشعر ما حدث فى معترك الدراما : فقد جاء أول ميلاد درامى بعد السادس من أكتوبر متحرراً من كل قناع . . سواء من أقنعة الإيهام


٩

التقليدية ، أو من أساليب الإغراب الملحمية ، أو من تجارب العبث واللا معقول ، جاء صريحاً فى شخصياته ، واضحاً فى أفكاره ، مباشراً فى حواره ، يعبّر الفرد من خلاله عن كل ما يستشعره الجميع ، ومهما يكن من نضج أو عدم نضج هذا المسرح ، ومهما يكن من اكتمال أو نقص عناصره ، فإنه برغم كل شىء المسرح الجديد الذى يعبر عن الوجدان الجديد .

وكموجة أولى فى تيار المسرح الجديد يجىء العرض المسمى «**حدث فى أكتوبر**» ، ليطرح السؤال الكبير الذى شغل أذهان فنانى المسرح ونقاده على السواء : ما الذى ينبغى أن يقدمه المسرح ؟ وما هو دور المسرح فى المعركة ؟ وإن لم يكن له دور فى المعركة فما هى فائدته على الإطلاق ؟

وبدون لف أو دوران اتخذ المؤلف من هذا السؤال ، ومحاولة الإجابة عليه — موضوعاً لمسرحيته ، ألم يكن ذلك بالفعل هو ما حدث فى أكتوبر ؟

وكان من الطبيعى أن ينبثق شكل «**المسرح داخل المسرح**» من جوف هذا المضمون الجديد ، حيث نشهد مجموعة من الممثلين بأسمائهم الحقيقية ، وملابسهم العادية يتساءلون فيما بينهم وداخل بيتهم المسرحى عما ينبغى أن يعملوه ، أما التبرع بالدم والمال وزيارة الجرحى فقد قاموا به شأنهم شأن كل مواطن شريف ، ولكن يبقى دورهم فى المعركة كممثلين : ما الذى يجب أن يعملوه ؟ تقول **سهير المرشدى** مقترحة : «المفروض أننا نعمل مسرحية» . فيرد عليها **شفيق نور الدين** معترضاً : «مهما عملت هاتعمل إيه ؟ حاتقول إيه . . مهما كانت كلمتك عالية مش هاتيجى أعلى من صوت المدفع ! مهما كانت صادقة مش هاتيجى أصدق من واحد بيموت . ! هاتقول إيه . ؟ هاتعمل إيه ؟ حاتقول للناس : خليكو ورا الجيش . . . الناس آخر تمام ! » .


١٠

وهنا يدخل مدير المسرح « **محمود حجازى** » ؛ ليحسم ما بينهما من خلاف مقرراً أن يقوم المسرح بدوره شأن كل مرفق من مرافق الدولة ؛ حتى لو كان ذلك بقراءة الأشعار والأغانى الوطنية ، أو بالأحرى بإعادة تقديم إحدى المسرحيات الملائمة كمسرحية « **النار والزيتون** » مثلاً . . وخروجاً من ظرف الواقع إلى إطار الفن يأخذ الممثلون فى تقديم مشهد من المسرحية ، وبعد قليل يشعرون أن ما يقدمونه من بيانات وإحصاءات معروف لدى الجميع ، وأنهم ينبغى أن يقدموا جديداً « مسرحية عن معركة منتصرة من معارك الشعب » .

ووسط حماس الممثلين ينساب صوت الكورس مردداً النشيد الافتتاحى لأسطورة **إيزيس وأوزيريس** . حيث يبدأ كل منهم فى ارتداء دوره الأسطورى داخل إهاب المسرحية ، أما لماذا هذه الأسطورة بالذات ؟ فلأنها قطعة من تراث مصر . . مصر أم الحضارة . . مصر التى قالت كلمتها من زمان . . وستظل تقولها إلى الأبد : ففى هذه الأسطورة تصوير رائع للصراع القائم بين الخير والشر ، وانتصار الشر فى البداية ثم هزيمته فى نهاية الأمر على اعتبار أن الشر ظاهر وعارض وطارئ ، أما الخير فباطن وداخل وأصيل ، وهكذا ترمز **إيزيس** للحب والعطاء ، ويرمز أخوها **أوزيريس** للخير والسلام ، أما أخوهما **(ست) فهو** رمز الشر والكراهية ، ويعيث الأخير فى الأرض فساداً ؛ ليأخذ كل شىء بالقوة ، على حين يسعى أوزيريس فى الأرض بتعاليم السلام .

ولكن السلام الذى لا تفرضه القوة يظل كلاماً أجوف يوحى بالضعف والاستسلام ، لذلك فإن (ست) يسعى إلى التآمر على أخيه أوزيريس بقتله والاستيلاء على الحكم ، وعبثاً تحاول إيزيس أن تحذر أوزيريس من أن يمحو الظلام النور ، ويقضى الشر على الخير ، فكلما حذرته رد عليها بقوله : «النور قادر

على حماية نفسه ؛ لأن النور أقوى من الظلام» .

ويذهب أوزيريس لملاقاة (ست) فيقتله غدراً وخيانة ، ويخلو له السبيل إلى امتلاك العالم ، وتطوى إيزيس ضلوعها على الحزن والمعاناة على حين أن صوت الكورس ينعى حظها العاثر .

وعند هذه المرحلة من مراحل تطور الأسطورة تخرج إيزيس عن دورها ؛ لتخلع زى الأسطورة وترتدى ثياب الواقع ؛ فهى لم تعد تشعر بجدوى هذه المسرحية فى خدمة واقعنا المعركى ، ولا بقدرتها على الارتفاع إلى مستوى الأحداث ، ويعود السؤال ليطرح نفسه من جديد . .

ما هى النغمة المسرحية الصحيحة التى تلائم جو المعركة ؟

وفى هذه الأثناء يصدر البيان ١٧ الذى يعلن عن ضرب الطائرات الإسرائيلية لبيوت الأهالى فى بور سعيد ، فيندفع الممثلون فى تمجيد معنى الثأر ، وكيف أن مصر السلام لا تتعارض مع مصر القوة ، ومصر الحضارة لا تتناقض مع مصر الثأر . . وهكذا يعود الجميع إلى الانخراط فى سلك الأسطورة ، ومحاولة تفسيرها فى ضوء الأحداث الجديدة ، لماذا قتل (ست) أخاه أوزيريس ؟ ولماذا انتصر الظلام على النور ؟ وكيف يمكن إيزيس أن تثأر لهذا كله ؟

ويكون الثأر بيدى ابنها **حوريس** الذى راح ينتقم لأبيه أوزيريس إيماناً منه بأن الحق لا تفرضه إلا القوة ، وبأن الحرب لابد منها لإقرار السلام . وكيف لا وطائر الانتقام الذى خرج من ليل الأشواق ما جاء إلا ليحطم جدران الموت ؟ وعلى خروج حوريس لملاقاة (ست) وهو يحمل سيف الانتقام يعلو صوت الكورس مردداً نشيد النصر ، ويمتزج الوهم بالحقيقة أو الواقع بالفن ؛ ليردد الجميع نشيد الختام : «سلاح . . سلاح . . سلاح . . كلنا شايلين سلاح . حتى لو فيه سلام . .

يكون سلام سلاح» .

وعلى هذا المعنى ينتهى ذلك العرض المسرحى الذى حاول مؤلفه الشاب **إسماعيل العادلى** أن يكتبه لا بالحبر الأسود ولا بالحبر الأبيض ، ولكن بالحبر الأحمر الذى يعبر عن كل معانى الحرية والمقاومة والاستشهاد . وبرغم حرارة هذه المعانى وسخونتها ، فإنه عرف كيف يصوغها فى نبرة هادئة تبتعد عن الهتاف ، وكلمة متأملة وإن فكرت بصوت عال ؟ وربما كان النص أكثر تكاملاً من العرض ، وأشد اتساقاً مع الفكرة المحورية التى أدار عليها المؤلف مسرحيته ، أما العرض فقد كان أقرب إلى التوليف منه إلى التأليف ، وصحيح أنها توليفة ذات نكهة جيدة ومذاق طازج ، ولكن الصحيح أيضاً أنها تخلو من التجانس والانسجام أو من التعضون والتكامل ، وليس أدل على ذلك من استضافة بعض المقاطع الشعرية من مسرحيات أخرى كمسرحيتى «**وطنى عكا**» و«**ثأر الله**» وإقحامها على العرض المسرحى إقحاماً لا معنى له ، كذلك لم يكن الدخول عبر «البروفة المسرحية »إلى مسرحية «إيزيس وأوزيريس» ممهداً له بما فيه الكفاية ، مما أدى إلى فجائية الانتقال من الحوار الواقعى إلى الأداء التمثيلى ، ومن ثم إلى إحداث نوع من اللبس فى ذهن الجمهور ، أما النهاية فقد ألصقت إلصاقاً بجسد المسرحية . . الأسطورة دونما هوة فاصلة ترتد بنا إلى واقع الممثلين على نحو يتسق هو والنسيج العام للمسرحية .

وصحيح أن المخرج (**كرم مطاوع**) وفق فى تجسيد التصور الكلى الذى أراده المؤلف ، سواء فى استخدام أسلوب «**المسرح العارى**» الذى يخلو من زخارف الديكور ، أو فى إدخال طريقة «**التضمين المسرحى**» باستدعاء مقاطع من مسرحيات أخرى ، مع احتفاظ الممثلين بملابسهم العادية ، ولكن لا أدرى : لماذا

لم يفتح المخرج خشبة المسرح على صالة المتفرجين فيما يشبه اللقاء المسرحى بين الطرفين بدلاً من حائط الإيهام الرقيق الذى ظل قائماً بين الممثلين والجمهور ؟

فإذا انتقلنا إلى مشاهد المسرحية استوقفنا مشهد ميلاد حوريس الذى برع المخرج فى تصوره وتصويره فوق المسرح ؛ كما برع كذلك فى مشهد التابوت الذى اتخذه (ست) فخاً لاصطياد أوزيريس ، ولو أن رقصة الموت هنا كانت من الطول بحيث أدت إلى بطء الإيقاع ؛ كما كانت سيقان الراقصات العارية مما لا يتناسب ، هو ومضمونُ هذه الرقصة ، أما الأشعار العامية التى صاغها الشاعر **سيد حجاب** فلم تكن فى مستوى الحوار الساخن الذى كتبت به المسرحية ، ولا فى مستوى الأشعار الهادرة التى استعيرت من مسرحيتى الشاعر **عبد الرحمن الشرقاوى** . وليس أدل على ذلك من النشيد الختامى الذى بدا كلاماً ولحناً وأداءً كأناشيد الصباح المدرسية ! فإذا تغاضينا عن ضعف الموسيقى التصويرية التى تولاها الموسيقى **أحمد متولى** تساءلنا : كيف تتسق هذه الموسيقى الأوركسترالية وأسطورة إيزيس وأوزيريس بكل ما تنطوى عليه من بساطة الفطرة وبكارة المعنى ؟

على أن الذى يحسب للمخرج بمعزل عن هذه السلبيات وهى كثيرة هو توفيقه فى اختيار فريق الممثلين الذين استطاعوا بروعة وبراعة معاً أن يحملوا ويتحملوا عبء أداء هذا العمل المسرحى فى مثل هذه الفترة الوجيزة من الإعداد له ، وفى مثل هذه اللحظات الساخنة من الحياة فوق البارود : فبعد أسبوعين لا أكثر دبت الحياة فى هذا النص ؛ ليتحرك على قدميه فوق المسرح ، وكان كسباً كبيراً للمسرح وللمسرحية أن يقوم ببطولتها النجم المسرحى أصلاً **محمود يس** الذى يعود إلى مسرحه القومى ؛ ليشيع فيه الدفء والحياة ، سواء من خلال حضوره المسرحى

الممتاز وصوته التعبيرى المتميز ، أو من خلال رصانة حركته المسرحية وبراعة أدائه الشعرى !

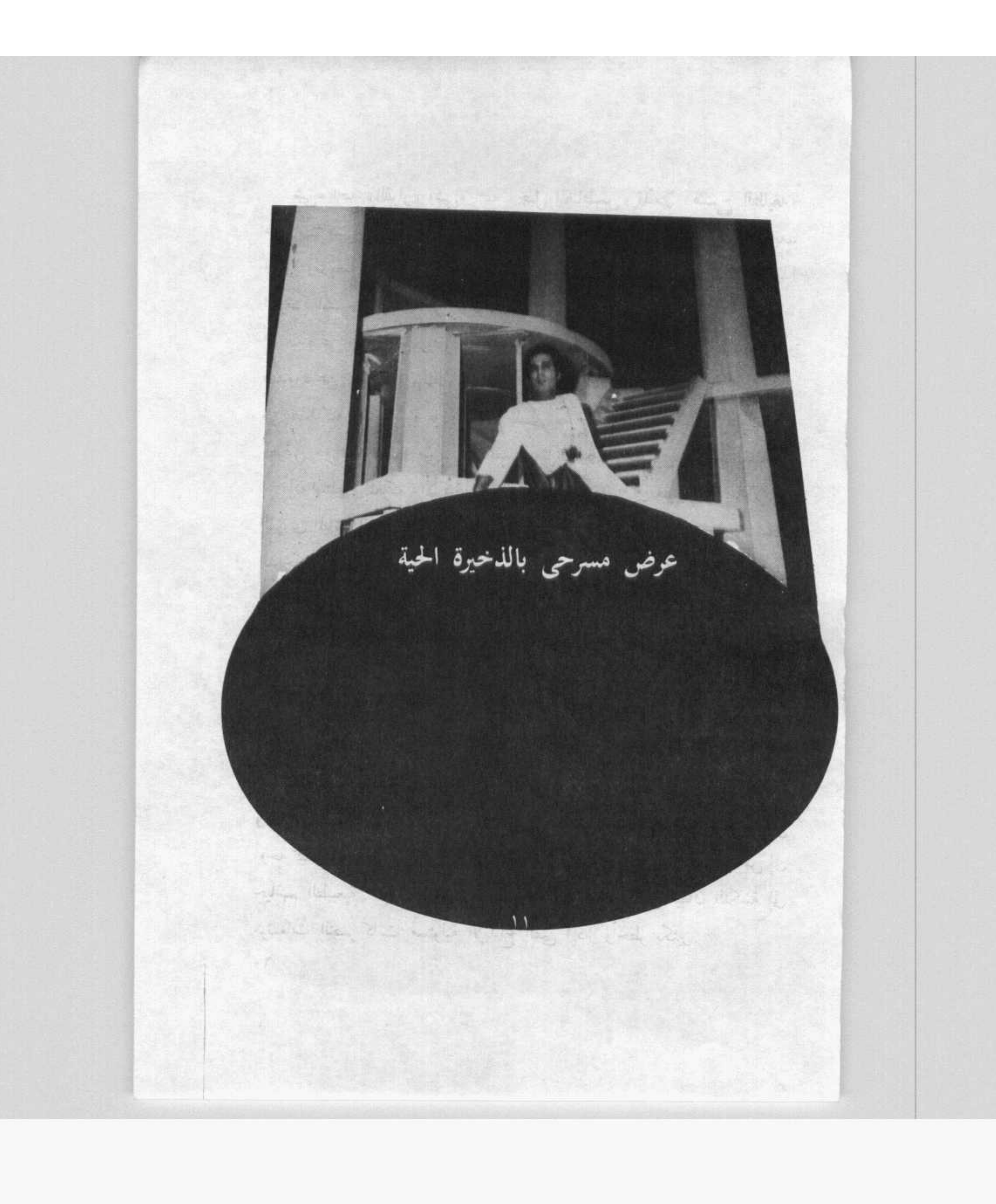
كذلك كانت **سهير المرشدى** أملاً كبيراً للمسرح القومى استطاعت أن تنقل إليه دماً جديداً ، وأن تتألق فى هذه المسرحية المركبة الدور ، لتثبت قدرتها على الأداء التمثيلى على أكثر من مستوى : على مستوى الواقع العادى ، ثم على مستوى الرمز الأسطورى ، وذلك من خلال تمكنها المسرحى القابل للتشكل والتلون والتعبير .

ثم يجىء الممثل الصاعد **أشرف عبد الغفور** الذى يتقدم صعوداً من دور إلى دور ، ولو أنه فى هذه المسرحية لم يكن فى أسعد حالاته ، لذلك حاول جاهداً ومجاهداً أن يبذل كل طاقاته فى الجزء الأول والواقعى ، ولكن هذه الطاقة نفدت فى الجزء الثانى والرمزى من المسرحية ، فبدا شاحباً فاتراً غير قادر على العطاء ، أو حتى على الأخذ من غيره من الممثلين .

وذلك على العكس من الممثل **أحمد الناغى** الذى تألق على امتداد المسرحية متنقلاً بين الأداء الكوميدى والتراجيدى بقدرة واقتدار عرف بهما كيف يجتذب الجمهور ؟ فكان رائعاً ومروعاً فى وقت واحد ! أما **محمود حجازى** فقد وفق فى حدود دوره ، وهو الدور الصغير الذى لا يفجر كل طاقات هذا الممثل الموهوب ، ولو أنى كنت أفضل للمخرج أن يستبدل (محمود حجازى) بالممثل **عبد الله غيث** فى دور المدير ولوكضيف شرف اتساقاً مع المعنى العام للمسرحية .

بعد هؤلاء جميعاً يجىء الممثل الكبير **شفيق نور الدين** ؛ ليضفى على هذه المسرحية كل معانى الروعة فى الأداء التمثيلى ، وكل مشاعر الحب فى الحضور الإنسانى : ففى كل حركة وفى كل لفتة وفى كل إيماءة ، فضلاً عن صوته البالغ التعبير والتأثير – كان يعطى دروساً فى الأداء المسرحى لدى الممثل الحديث .

إن ما حدث فى أكتوبر أكبر بكثير من أن يُعَبَّر عنه شعراً أو نثراً أو بلغة الدراما ، ولابد من وقت أبعد مدى لتمثله وطرحه فى عمل إبداعى ، ولكن ما حدث فى المسرح القومى ليس أكثر من رجع صدى ، ومحاولة للارتفاع إلى مستوى ذلك الشىء الكبير . . والكبير جداً . . الذى حدث فى أكتوبر .


عرض مسرحى بالذخيرة الحية

شيء اسمه «**القرار**» وشيء اسمه «**جبل المغناطيس**» قدّمها «**مسرح الطليعة**» على أنهما مسرحيتان فى عرض واحد ، تحملان شرف الانتساب إلى مسرح ما بعد العبور وما بعد السادس من أكتوبر ، ومهما يكن من قيمة هاتين المسرحيتين أو هذا العرض المسرحى فنيًّا وفكرياً وعلى المستوى الاجتماعى ، ومهما يكن من تعبيرهما أو تعبيره عن معركة العبور بقوة إرادة ووضوح بصيرة ، ومهما يكن من صدورهما أو صدوره عن نوايا طيبة بهدف الارتفاع إلى مستوى ذلك الحدث المجيد – مهما يكن من هذا كله وكثير غيره فإن السؤال الذى يطرح نفسه ونحن بصدد تناول هذا العرض هو «**التوقيت**» متى يمكن تقديم مثل هذه النوعية من عروض المسرح ؟

إن استلهام المعركة «**الأكتوبرية**» استلهاماً فنيًّا يفضى إلى طريقين : إما الإنزال الفورى المباشر الذى يشكل استجابة تلقائية للأحداث ، وإجابة عليها من الجبهة الداخلية ، أو الإبداع الهادئ العميق الذى يصدر عن استبصار موضوعى بالأشياء ، وبما يحكمها ويتحكم فيها من علاقات :

الأول يستهدف حشد المشاعر وتعبئة الوجدان فيما يشبه «**المظاهرة الفنية**» التى تستمد أهميتها من ظروفها الاستثنائية ، أما الآخر فهدفه ترسيب هذه المشاعر وتعميق هذه الوجدانات ، والانتقال من مرحلة الدفع والاندفاع إلى مرحلة التمثل والاستيعاب فيما بعد من الفن الرفيع .

وقد نغتفر فى منتجات النوع الأول الكثير من أوجه القصور تحية لشرف المناسبة واحتراماً لطبيعة الظرّوف ، ولكن إنتاج النوع الآخر لا يمكن أن نغفر له ما فيه من أوجه تقصير . . بعد أن عاد الفن إلى قواعده ، والمسرح إلى جمهوره ، والناس إلى حياتهم الطبيعية . فإذا أضفنا إلى ذلك أنه العود الظافر من قيعان النكسة إلى مرتفعات النصر كانت مسئولية الإبداع الفنى أكبر وأخطر بكثير .

وانطلاقاً من هذا المعيار كان تعرضنا الدافئ والحار لعروض مثل «**مدد . . مدد . . شدى حيلك يا بلد**» و «**حدث فى أكتوبر**» لما تنطوى عليه من صدق فى الرأى وفى الرؤية ، وفى التعبير عن معركة الدم والنار برغم ما فيها من نواقص فنية قليلة أو كثيرة . ومن المنطلق نفسه كان إعراضنا الآسف والحزين عن عروض من قبيل «**الحب . . والحرب**» و «**رحلة مع الحبايب**» لما تنطوى عليه من الزيف فى كل شىء . . الزيف الذى لا يرتفع بها إلى مستوى الفن ، ولا يحلق بها فى سماوات الفكر ، فضلاً عن شرف الانتماء إلى المعركة .

وفيما بين هذين النوعين من العروض يجىء هذا العرض الجديد . . «**القرار**» و «**جبل المغناطيس**» وفيه ما فى عروض النوع الأول من سخونة ولهيب المعركة ، دون أن يحتوى على الكثير مما فى عروض النوع الآخر من عمق فى الرأى ونضج فى الرؤية ، فإذا زدنا على ذلك إطفاء نيران الحرب ، والانتقال من حدث «**العبور**» إلى حديث «**التعمير**» وجدنا أنفسنا أمام عرض ساخن فى جو بارد ، أو أمام عرض مسرحى بالذخيرة الحية ، ولكن بعد وقف إطلاق النار !

فهنا مسرحيتان فى عرض واحد لا ندرى : هل كانتا متصلتين أو أن إحداهما منفصلة عن الأخرى ؟ صحيح أن وحدة الطقس المعركى تجمع بينهما ، ولكن الصحيح أيضاً هو اختلاف أسلوب المعالجة ومغايرة طريقة التعبير . . أما «القرار» فيدور حول كاتب مسرحى قد يكون كاتبنا نفسه ، وقد يكون أى كاتب آخر ، المهم أنه كاتب مسرحى عايش أحداث المعركة فى الجبهة الداخلية ، دون أن يعيشها على خطوط النار ، فجلس إلى مكتبه يحاول أن يتصور «ما حدث» ، ويحاول أن يصوره فى عمل مسرحى .

وعبثاً يحاول أن يجد الفكرة ، وعبثاً يحاول أن يجد الكلمات ، فالحدث أضخم

من أن يمسكه بكلتا يديه ، وأبعد من أن تراه حدقتا عينيه ! لقد ضاعت أيامه فى الثرثرة الجوفاء بعقيم الكلمات ، واللحظة التى يواجهها الآن تتطلب شيئاً أصدق من بريق الألفاظ ، وأعمق من رنين الأفكار ، تتطلب قوة الإرادة ووضوح البصيرة ، وإلا انهار فن هذا الكاتب أمام واقعية المعركة ؛ كما ينهار جبل من الرمال ، وهذا ما عبر عنه بأرق بالغ وتهيب عظيم :

« الحقيقة والخيال . . لأول مرة الحقيقة تطغى على كل خيال . . بالشكل الكبير ده . . الحقيقة اللى عملها كل مصرى على الجبهة فى المعركة فوق التصور . . أهم من ده كله البساطة اللى بيقولوا بيها بطولاتهم تقتل أى تزويق » . .

وترد عليه زوجته بشجاعة وتشجيع : « سجل الحقيقة . . اكتبها » ، فلا يملك إلا أن يجيب : « الحقيقة . . الحقيقة كبيرة . . عايزة تاريخ يسجلها مش مؤلف يكتبها . . أنا يا ناهد أصغر من اللحظة . . اللحظة أكبر من أى مؤلف » .

وبمجهود خارق يحاول المؤلف أن يتخيل أحداث المعركة من حالة الانتظار . . إلى لحظة الصفر . . إلى انتفاضة العبور . . إلى قفزة الاقتحام . . إلى استعادة الأرض . . ورفع راية مصر . . « **مصر النصر** » التى تتكامل جبهتاها . . الخارجية والداخلية فى وحدة حية أو حياة واحدة ، فعندما تردد مجموعة الجنود . . « عمار يا مصر . . يا غنوة حلوة فى الميدان » ترد مجموعة الفلاحين : « عمار يا مصر . . يا أحلى أنشودة سلام » .

وسواء أكان تكميلاً واستكمالاً ، انفصالاً أو اتصالاً فإن « **جبل المغناطيس** » تجىء بعد « **القرار** » لتؤكد فكرة بعينها : مؤداها أن النصر لم يكن رحلة فى القناة أو نزهة فى الصحراء ؛ وإنما كان معركة ضارية وحرباً شرسة وقودها عزيمة الرجال ،

وعدتها إيمان المصريين بنيلهم الجارى ، وشمسهم المشرقة ، وبأن من أراد بلادهم بسوء قصمه الله .

وهكذا تتناسخ أرواح الشهداء الذين مهدوا للنصر بضمائر الأبطال الذين حققوا النصر ، تتناسخ فى نوع من الرمز الواقعى أو الواقع الرامز إن صح هذا التعبير : فالرمز هو «جبل المغناطيس» أو أرض سيناء التى جذبت إليها أرواح الشهداء وضمائر الأبطال ، أولئك الذين ربطوا مصيرهم بترابها ، وأحلامهم بكل ما فيها من سهول وتلال ووديان ، وإذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه فهو هنا يدل على الروح المصرية الأصيلة عندما تؤكد من أعماقها معنى أن يكون الواحد فى الكل . . والكل فى واحد .

«القرار» إذن و «جبل المغناطيس» مسرحيتان يستظلهما مناخ معركى واحد ، دون أن تكونا بالضرورة مسرحية واحدة ، فهما متصلتان برغم ما بينهما من انفصال ، أو منفصلتان برغم ما بينهما من اتصال ، وهذا ما يحسب على هذه الثنائية المسرحية دون أن يحسب لها ؛ لأنه يؤدى إلى الخلط فى وجدان المتفرج ، والبلبال فى ذهن الجمهور ، ولو أن الكاتب كان حريصاً على هذا الاتصال لما كتب الأولى بأسلوب أقرب إلى الواقعية ، والأخرى بأسلوب أقرب إلى التعبيرية ، ولو كان حريصاً على هذا الانفصال لما عمد إلى واحدية المناخ أو الطقس العام .

على أننا إذا تجاوزنا هذه النقطة ، وانتقلنا إلى قلب التصميم الفنى – رأينا الثنائية مؤلفة من مقطوعتين مسرحيتين أكثر من كونها مركبة من عملين مسرحيين : فالصورة التشكيلية ، والعبارة الغنائية ، فضلا عن الأغنية الجماعية – هذه جميعاً هى عماد المقطوعة المسرحية لا العمل المسرحى الذى يعتمد على قوة التركيب المسرحى أو المعمار الدرامى سواء فى رسم الشخصيات أو فى تطوير الحدث أو فى إدارة

الحوار . وكان يمكن هاتين المقطوعتين أن تؤديا غرضهما فى نقل الانطباع الكلى العام الذى يقصده الكاتب . ولكن افتقادهما إلى الوحدة الفنية ، ووحدة الأسلوب ، ووحدة التعبير — حال دون ذلك على الإطلاق .

ولقد ساعد على تفتيت الوحدة الفنية أو تجسيد اللا وحدة فى العمل الفنى — قيام اثنين بدلاً من واحد بإخراج هذا العرض ، ولو اتفقا فيما بينهما على خطة مشتركة لكان ذلك فى مصلحة العرض ، ولكن الواضح أن كلاً منهما أخرج مقطوعته بمعزل عن الآخر ، فبدا الانفصام واضحاً داخل شطرى الثنائية المسرحية . . ولو أنهما اتفقا على تقديم المقطوعة الأخرى «**جبل المغناطيس**» على المقطوعة الأولى «**القرار**» تأكيداً للفصل بين المقطوعتين فى المضمون والبناء الفنى لجاء ذلك فى خدمة العرض بوجه عام ، حيث يبدأ بالمقطوعة التعبيرية الناعمة والحالمة ، وينتهى بالمقطوعة الواقعيــة **الأكثر** سخونــة وحرارة ، و**الأقــدر** على إشراك الجمهور فى النشيد الختامى . ولو أنهما اتفقا على معنى الاتصال بين المقطوعتين لعهدا بالبطولة الرئيسية إلى البطلين نفسهما **زهرة العلا وفاروق الدمرداش** ، وبالديكور إلى أحد المصممين : **سمير زكى أوعبد التواب حسن** ، ولكن عدم الاتفاق بين المخرجين على خطة بعينها أو رؤية بالذات أدى إلى تجسيد الانفصال بين وحدتى الثنائية المسرحية .

فإذا نظرنا إلى كل مقطوعة فى ذاتها وبمعزل عن الأخرى استطعنا أن نقول : إن المخرج (**مجدى مجاهد**) وفّق إلى حد كبير فى تجسيد معنى «**القرار**» بخطوطه الواقعية فى الإخراج ، وبقدرته على استخدام الإضاءة بوظيفية لا تخلو من المهارة ، وهو ما تجلى فى مشهد المعركة بكل ما فيه من عنف وسخونة ، بل وذخيرة حية فوق المسرح ، وربما جمح به خياله إلى محاولة تجسيد المعركة ، ولكن نجاح المعارك عادة لا يكون بتجسيدها فوق المسرح ، ولكن بتأثيرها فى وجدان الجمهور ، وهو

ما لم يوفق فيه المخرج الشاب .

وكان لديكور **سمير زكى** أثره الواضح فى مقطوعة « **القرار** » سواء بتقسيمه المسرح إلى مستويين : المستوى الأدنى حيث المؤلف وزوجته ، والمستوى الأعلى حيث تدور أحداث المعركة خارجة من خيال المؤلف . هذا بالإضافة إلى ملء فراغ جانبى المسرح بأكياس الرمال إيحاء بجو المعركة .

ولقد قدمت لنا مقطوعة « القرار » الفنان العائد (**فاروق الدمرداش**) الذى قام بدور البطولة ، فعمد إلى الأسلوب الحديث فى الأداء ، سواء من ناحية الحركة البسيطة والتعبير التلقائى ، أو من ناحية الأداء الطبيعى الخالى من أى افتعال . وصحيح أن هذا الفنان له حضوره التشكيلى المتميز ، ولكنه الحضور الذى لا يعيبه سوى طريقته الخاصة فى نطق الحروف وفى مخارج الألفاظ .

وأما ممثلة مسرح الطليعة **راوية أباظة** فقد حققت فى دورها الصغير خطوة كبيرة إلى الأمام ، اكتسبت فيها الطبيعية فى الأداء والبساطة فى التعبير ، على العكس من **ناهد حسين** التى لم تكن موفقة فى مشهدها الكاريكاتيرى على الإطلاق ، فإذا انتقلنا إلى ثالوث مسرح الطليعة . . **على عزب وعادل زكريا ومحمود القلعاوى** أدركنا ما بين ثلاثتهم من مباراة تمثيلية بذل كل منهم فيها أقصى جهده وطاقته ، وإن تميز **عادل زكريا** فى مشهده الكوميدى الذى أداه بخفة ظل وبتمكن كوميدى من خلال كتلته الجسدية القادرة على العطاء .

وننتقل إلى المقطوعة الأخرى «**جبل المغناطيس**» لنلتقى برؤية ضبابية غائمة لم يوفق المخرج **فهمى الخولى** فى إيصالها واضحة إلى الجمهور ، فضلاً عن بطء الإيقاع من ناحية ، وسيمترية الحركة من ناحية ثانية ، وعتمة الإضاءة من ناحية ثالثة وأخيرة . لم تكن الرؤية واضحة فيما يتعلق بالحوار الدائر بين الجبهتين الداخلية

والخارجية ، وفيما يتعلق بتداخل الشخصيات كل فى الآخر ، وإذا كانت التعبيرية هى الأسلوب الذى اختاره المخرج لتجسيد هذه المقطوعة فلم يكن ثمة مبرر لاستخدام الذخيرة الحية فى بعض المشاهد ، لما يؤدى إليه ذلك من اقتراب من الواقعية ، كذلك لم يكن الديكور الذى صممه **عبد التواب حسن** هو الديكور التعبيرى الخالص ، بل كانت تشوبه بعض الخطوط الواقعية ، وخاصة ما تبقى منها من المقطوعة الأولى .

أما موسيقى **وألحان أحمد متولى** وهى القاسم المشترك بين المقطوعتين -- فبمقدار ماكانت صالحة للأولى بجملها الشعبية وإيقاعاتها الفولكلورية وملاءمتها لأغانى المجاميع لم تكن هى الملائمة تماماً لذلك الجو التعبيرى الذى اختاره المخرج ، لذلك عمد إلى التوزيع الجديد للحن «بلادى . بلادى» الذى - فضلاً عن استهلاكه فى أعمال أخرى سابقة - بدا غريباً على الجو الفنى العام فى هذه المقطوعة التعبيرية الخالصة !

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلى التقينا هنا أيضاً بوجه عائد هو المؤلف نفسه ، ولكن ممثلاً . ومهما يكن من تقييم نقدى لأدائه التمثيلى . فقد كان **سعيد عبد الغنى** حاضراً فى دوره . واثقاً من خطواته المسرحية . قادراً على التواصل مع الجمهور مما يشى بخبرة سابقة فى الأداء المسرحى . وبعده يجىء الممثل الموهوب **إبراهيم عبد الرازق** ليترك بصمات واضحة على دوره الصغير الذى هو أصغر بكثير من طاقات هذا الفنان . على العكس من **أحمد الشناوى** الذى كان فاتراً فى أدائه . باهتاً فى حضوره . فلم يتأثر بالدور . ولم يترك علينا من خلال دوره أدنى تأثير . أما الفنانة الكبيرة **زهرة العلا** فهى أكبر من دورها بكثير . ولقد اضطهدت نفسها بقبول هذا الدور . ولو أنها قامت بالدورين معاً لساعد ذلك على تلوين أدائها

المسرحى ، ورؤيتها من أكثر من منظور درامى ، ولكنها لم تقل شيئاً من خلال دورها الصغير . ولم يفد العرض شيئاً من ممكناتها الكبرى .

على أنه مهما يكن من نواحى القصور والتقصير فى هذا العرض المسرحى فليس العيب فى الجهاز الفنى الذى قدمه . بمقدار ما هو فى الجهاز الإدارى الذى لم يحسب «متى» يقدم ؟ . . فالتوقيت مسألة على جانب ضخم من الحيوية فيما يتعلق بهذه النوعيّة من عروض المسرح . ولكن ماذا نقول للبيروقراطية الدرامية التى تجثم فوق صدر فننا المسرحى ؟ وماذا نقول لمسارح الدولة التى تحتاج إلى المدير الفنى وليس المدير الفنان ؟ وماذا نقول للكراسى الإدارية التى تجعل الفن المسرحى فى خدمتها . بدلاً من أن تكون هى فى خدمة الفن المسرحى ؟

. . نقول : إنه إذا كان مسرح الطليعة فى واد وهيئة المسرح فى واد آخر — فلابد لهذا العرض أن يكون بلا قرار . ولابد لهذا الجبل أن يكون بلا مغناطيس ! . .

متى نوقف إطلاق الكوميديات الهزلية ؟



هذا هو السؤال المحورى الذى ناقشناه طويلاً وكثيراً ، والذى حاولنا أن نقدم الإجابة عليه أكثر من مرة كلما طفت فوق سطح حياتنا المسرحية كوميديا جديدة ، استفزتنا إلى إعادة طرح السؤال والإجابة عليه من جديد ، وإذا كان حسابنا للكوميديا عسيراً فيما قبل مرحلة العبور ، حيث كان كل شىء داخلاً فى كل شىء أقول : إنه إذا كان حساباً عسيراً لهذه المسرحيات **«النكساوية»** فيما مضى فلا أقل من أن يكون أشد عسراً فيما بعد النصر ، وقد بدأنا نواجه كل شىء بجدية كاملة ، بما فى ذلك فنوننا التى تحتاج إلى **«تهديف»** ومسرحنا كله الذى يحتاج إلى **«ترشيد»** حتى يرتفع إلى مستوى الحدث العبورى الكبير الذى عبرنا معه من ساحق النكسة إلى شاهق النصر.

فإذا تغاضينا عن المسرحيات الكوميدية الهزلية والهزيلة معاً التى أعيد تقديمها بعد السادس من أكتوبر دون مبرر مشروع إلا أن يكون الكسب غير المشروع طالما أنها لم تتأثر بما حدث ، ونظرنا إلى الإفراز الفنى الجديد عساه يأخذ من المعركة جديتها ، ومن الحرب بطولتها ، ومن العبور تعبيراً عن واقعنا الحضارى الجديد — فما وجدنا شيئاً من هذا كله ، والدليل على ذلك مسرحية **«أجمل لقاء فى العالم»** باعتبارها أول إنزال كوميدى فى ساحة المسرح ثم **«الملاك الأزرق»** التى تلتها مباشرة : الأولى برغم ما فيها من «تغطية» فنية «مكشوفة» تحاول عبر «النشيد


١٣


١٤ ١٥

الختامى» المقحم على المسرحية **إقحاماً** أن تشيد بالنصر – لا تزال تلف وتدور حول كوميديا النجم الأوحد الذى يشد الجمهور لرؤيته أكثر من رؤية المسرحية ، ويضحك على لوازمه الفكاهية أكثر من ضحكه على المواقف الكوميدية ، وما يقال على «**الهنيدية**» هنا يقال على «**المدبولية**» هناك : فكوميديا «**الملاك الأزرق**» مثل شقيقتها تماماً سواء فى هزل مضمونها الفكرى أو فى هزال إطارها الفنى . وما تضيفه من أغنيات راقصة تقوم بها «**هدى سلطان**» يقابله هناك رقصات غنائية تقوم بها «**صفاء أبو السعود**» ، وتلك فى عرف المسرح التجارى . . «**الكوميديا الغنائية الاستعراضية**» . . التى لا تعبر عن العبور بمقدار ما تعبر فوق العبور !

وبعد هاتين المسرحيتين يجىء الإنزال الكوميدى الثالث فى ساحة المسرح ، وأعنى به مسرحية «**سندريلىلا والمداح**» التى تطلقها فرقة تجارية جديدة اسمها «**فرقة المسرح الجديد**» ، وليس يعنينا هنا والآن . . هذه الفرقة المسرحية ، وإنما الذى يعنينا هو ما تقذف به من عمل مسرحى . . فما الجديد : لا فى هذه الفرقة الجديدة ، ولكن فى هذا العمل الجديد .

عبثاً نحاول أن نلوى عنق الأشياء كما فعل المؤلف بهجت قمر ؛ لكى نفتعل للمسرحية رموزاً ودلالات نتخيلها أو نسقطها على حربنا الدائرة مع العدو الإسرائيلى : فالمسرحية فى عمودها الفقرى عبارة عن قصة حب معروفة ومألوفة من خلال مطالعتنا لمأثورات كثير من الشعوب التى تناولت حكاية الفتاة الجميلة الفقيرة التى أنقذها ملاك طيب من زوجة أبيها القاسية ، حتى تزوجت أميراً شهماً ووسيماً أصبح فيما بعد ملكاً على البلاد . . وهى القصة التى ضمنها **تشارلس بيررو** والأخوان **جريم** مجموعاتهم القصصية للأطفال ، واستثمرت بعد ذلك فى العديد من فنون المسرح والباليه والأوبرا . .

ولو اقتصر المؤلف على خطوط العرض والطول فى هذه الحكاية ، وجدل منها مسرحيته – لكان ذلك أفضل بكثير ، أما أن يلزم نفسه بما لا يلزم لحسابه لا لحساب معركتنا الدائرة فهذا هو الافتعال غير المشروع : فهو مثلاً يجعل من سندريلا فتاة شعبية وثورية تدافع عن حقوق شعبها الفقير ، وتقف إلى جوار الملك وولى عهده ضد من سماهم المؤلف «بالنماردة» ومن وصفهم بالجشع والخداع وعبادة المال رامزاً بذلك كله إلى اليهود وحارتهم المشهورة .

ولكى تقترب سندريلا من الملك تلجأ إلى سرقة مفتاح المدينة من الحارس العجوز ، فى ذات اليوم الذى يعود فيه ولى العهد ، ويضطر الملك لكى يحصل منها على المفتاح أن يذعن لرغبتها فى الزواج من الأمير ، ويرفض الأمير هذا الزواج فى بادئ الأمر ، ولكنه سرعان ما يقع فى غرام سندريلا ، ويحاول «وزغ» زعيم النماردة أن يحول دون هذا الزواج بالإيقاع بين سندريلا والأمير ، فيدس عليهما واحدة من بنات النماردة تدعى أنها ابنة عم الأمير من عمه الملك ، وأنها كانت مخطوبة له منذ الصغر ، وأنها ما جاءت إلا لتعيد الوئام بين الأخوين الحاكمين ، ومن ثم بين البلدين الشقيقين من أجل الاتحاد لمحاربة النماردة ، ويفتعل الأمير خلافاً حاداً مع سندريلا حتى يكتشف المؤامرة ، ويلقى القبض على «أنجى» دسيسة النماردة ، وعلى «وزغ» زعيم النماردة ، وذلك بمساعدة سندريلا وكل من وراءها من أبناء الحى الذين توسموا فى الأمير منقذاً ومحرراً وأملا فى الخلاص .

وتحميلاً للأشياء فوق ما تحتمل صور المؤلف أبناء حى سندريلا والذين رمز بهم إلى الشعب صورة غاية فى التهويل : فهم بين كسيح وعبيط ، وساذج ومشلول ؛ كما صور على الوجه الآخر أبناء حارة النماردة الذين رمز بهم إلى اليهود صورة غاية فى التهويل : فكلهم جبان وخائف وغبى ومذعور ! ولا أدرى : لماذا رسم للملك تلك

الصورة الهزيلة والمهزوزة : **فهو** مراهق أبله مرتد إلى مرحلة الطفولة ، وفى ذات الوقت مذعن كل الإذعان لزعيم النماردة ! أما سندريلا **فقد** خلع عنها رداء الطيبة والجمال ، لكى ترتدى درع الثورة وترفع راية المقاومة دون مبررات كافية كأن تكون **جان دارك** مثلاً . على أننا إذا قبلنا التسميات الكاريكاتيرية التى أطلقها المؤلف على شخصياته مثل . . وزغ وبيهانى وحسوكة وأبو طبل وأبو عجل . فلا أظن أنه من اللائق أن يطلق اسم «**سيدى ماسكوتش**» على أحد الأولياء ، ويحتفل بمولده فى المسرحية !

على أن الأغرب من هذا كله هو أن تتجمع هذه الجزئيات فيما بينها ؛ لكى تصل فى النهاية وبقدرة قادر إلى معركة ينتصر فيها الشعب ، وينقذ الملك وولى العهد ، وتتحرر البلاد من النماردة ، وتتزوج سندريلا الأمير !

هكذا والله بقدرة قادر ، أو بقدرة المؤلف الذى جاء من وادى عبقر وهو **بهجت قمر** ؛ ليكون بمثابة الوجه المعتم للقمر ، والمهم أن هذه السذاجة كلها هى التى حاول المخرج **حسن عبد السلام** أن يجعل منها عرضاً مسرحيًّا يجمع بين الرقص والموسيقى والغناء فضلاً عن الدراما فيما اصطلح على تسميته تجارياً . . **بالكوميديا الغنائية الاستعراضية** . . فألزم نفسه هو الآخر ما لا يلزم . . فالكوميديا فى العرض لا تنبع من مواقف درامية بمقدار ما تلجأ إلى حركات بعض الممثلين كلٌّ بلوازمه المعروفة أو باجتهاداته الشخصية ، هذا فضلاً عن إقحام دور «الحسادة الكهربية» الذى قامت به الممثلة القديمة **جمالات زايد** دون أى مبرر فى المسرحية إلا أن يكون مجرد البحث لهذه الممثلة عن دور . وباستثناء رقصتين اثنتين ولا زيادة لم يكن **علاء الشربينى** موفقاً فى تصميم باقى الرقصات : كانت رقصات خالية من المضمون التعبيرى ، وكانت الراقصات أى كلام ، ولا أدرى : لماذا أقحم رقصة «الدبكة»

فى الرقصة الختامية للمسرحية مع أنها لا تمت من قريب أو بعيد للمناخ العام للمسرحية ، فإذا تركنا الكوميديا والاستعراض وانتقلنا إلى الغناء برز أمامنا التساؤل الكبير :

كيف يمكن مسرحية أن تقوم أساساً على النجم المطرب ، وتعتمد على التسجيل الصوتى دون الغناء الحى فوق المسرح ؟ إنه إذا كان ثمة مبرر لهذه الطريقة مع الممثلين غير المطربين فما مبررها مع الممثل الذى هو مطرب أصلاً ، بل ومع المطرب قبل وبعد كل شىء . . وأعنى به (**هانى شاكر**) ؟

فإذا أضفنا إلى ذلك طريقة « الأداء الغنائى » لدى غيره من الممثلين ضاعت متعة الغناء وسط زحام الأداء فى العرض المسرحى كله ، على أن هذا لا يمنعنا من الإشادة ببعض الألحان الناجحة التى وضعها الموسيقى اللامع **حلمى بكر** ، وبخاصة لحن « الحرية » فى الفصل الأول ، ولحن « الحب الكبير » فى نهاية الفصل الثانى ، ولحن « المداح » قرب نهاية الفصل الأخير .

فإذا تركنا الكوميديا والغناء والاستعراض ، وانتقلنا إلى الأداء التمثيلى — استوقفتنا « **نيللى** » فى دورسندريللا ، ربما لم تكن هى تماماً التى تصلح لهذا الدور بالنظر إلى جانبه الشعبى أو البلدى ، وما يستلزمه من لكنة معينة فى الأداء والتعبير ، فضلاً عن جانبه الاستعراضى وما يحتاج إليه من إجادة لفن الرقص ، لذلك كانت **صفاء أبو السعود** هى الأكثر ملاءمة لهذا الدور ، ولكن نيللى برغم هذا أو ذاك استطاعت أن تملأ دورها ، وأن تفرض وجودها المسرحى ، وأن تكشف عن موهبة فى الأداء الكوميدى ، وإن لم ترتفع إلى مستوى دورها الناجح فى مسرحية « **العيال الطيبين** » .

أما (**هانى شاكر**) فلم يوضع فى إطاره الصحيح بدون الغناء الحى فوق

المسرح ، فالتسجيل الصوتى أفقده الكثير من حضوره المسرحى ، ولم يبق أمامه إلا الأداء التمثيلى ، وبرغم محاولته فى أن يتحسس خطاه الأولى فى المسرح فإنه بمقدار ما تورطت نيللى فى الرقص الاستعراضى تورط هو فى الأداء الكوميدى ، وخاصة مع بعض محترفى هذا اللون من الأداء ممن أثروا على حضوره وأدائه تأثيراً واضحاً ، ولو التزم حدود دوره ، وأحس بهذا الدور أكثر من إحساسه بنفسه وبالجمهور لبدا فى صورة أفضل من ذلك بكثير.

وأما باقى الممثلين فقد برز منهم الممثل الكوميدى . . **وحيد سيف** الذى أكد امتيازه وتميزه : امتيازه فى الأداء الكوميدى بعامة ، وتميزه فى حركاته الخاصة فى الأداء والتعبير ، بالاضافة إلى محاولته تجديد نفسه فى هذا الدور والخروج من إطار دوره فى مسرحية «**افتح يا سمسم**» وكذلك برز الممثل **جمال إسماعيل** فى دور الملك ، واستطاع إلى حد ما أن يضفى على هذا الدور أشياء من عنده . . سواء فى الترفيه الكوميدى أو فى الأسى التراجيدى .

أما **محمد نجم** فقد حاول جاهداً أن يجد لنفسه فى هذا الدور طابعاً خاصاً وأسلوباً متميزاً ، ولكن طريقة التقديم والتأخير فى الجمل والعبارات ، فضلاً عن استهلاك البعض لها من قبل وخاصة فى السينما كما كان يفعل **إسماعيل ياسين** – ليست هى الطريقة التى تؤدى إلى التواصل أو التجاوب مع الجمهور .

وأما **إبراهيم عبد الرازق** فلم يكن فى أسعد حالاته المسرحية : فمكناته التعبيرية أضخم بكثير من هذا الدور الغائم الذى لا طعم له ولا لون ولا رائحة .

وأخيراً تجىء الممثلة **كوثر العسال** التى تقدمت فى «**العيال الطيبين**» خطوات واسعة إلى الأمام ؛ لتعود فى هذه المسرحية بخطوات واسعة ، ولكن إلى الوراء !

لم يكن لها حضور ومن ثم لم يكن لها أثر أو تأثير ، كانت شيئاً فى المسرح أى شىء أو أى كلام !

لقد حاول المخرج **حسن عبد السلام** أن يرتفع بمسرحيته «**سندريلا والمداح**» إلى مستوى مسرحية «**سيدتى الجميلة**» و «**العيال الطيبين**» و «**جوليو ورروميت**» ، ولكنها جاءت كوميدياً وغنائياً واستعراضياً دون المستوى بكثير ، مستواه هو الشخصى فضلاً عن المستوى الفنى العام ، فمتى نوقف إطلاق هذا المستوى من الكوميديا ؟

مجرد سؤال .

أيوب الجديد يرفض الصبر ويعلن الثورة

ما أكثر الأمواج التى تكسرت على الشاطىء فيما سمته هيئة المسرح بموسم الصيف المسرحى ! منها ما غرق على شاطئ البحر فلم يواصل السباحة إلى شاطئ النيل مثل : « **مدرسة الزوجات** » ، ومنها ما وصل ولكنْ خائراً فاتراً لا يكاد يقف على قدميه مثل « **الكذب له ألف رجل** » ، ومنها ما تعثر على شاطئ النيل ، فلم يصل إلى شاطئ البحر إلا هزيلاً شاحباً لا يساوى صفراً مثل « **واحد ولا اتنين** » ؛ ومنها ما تجمد فى الإسكندرية فلم يقو على الحركة مثل « **بنت بطوطة** » وما (تبخر) فى القاهرة ، فلم يقدر على السير مثل « **عريس وعروسة** » .

والغريب أن المسرحيات التى كانت نسيماً بارداً يرطب حرارة الصيف المسرحى – هى ما أعيد تقديمه من موسم الشتاء الماضى مثل « **أقوى من الزمن** » وإلى حد كبير « **على الزيبق** » وإلى حد ما « **مدرسة الأزواج** » ، والأغرب من هذا أننا لا نكاد نجد من بين الكثير عرضاً ثالثاً يرتفع إلى مستوى النقد والمناقشة بعد « **الحب فى حارتنا** » و « **الإسكافية العجيبة** » سوى « **أيوب الجديد** » . ولعل ما يشفع لهذا العرض هو شرف القضية التى يتناولها ، والموضوع الذى يعالجه ، والكلمة التى يلقى بها فوق المسرح .

فهنا مسرحية تتخذ من الملحمة الشعبية المعروفة « **أيوب وناعسة** » التى تنشد على

طول ريف مصر مادة قديمة لعمل جديد ، أو خيوطاً يغزل منها الكاتب ثوباً دراميًّا جديداً ، وأيوب هو الرمز التراثى لمعنى الصبر ، الصبر الذى كابده الإنسان المصرى وعاناه على امتداد خمسة آلاف عام ذاق فيها الكثير جداً من ألوان الظلم والظلام ، ولم يكن الصبر فى ذاته هو السلاح الذى قاوم به المحتل الأجنبى الغاصب ، وإنما الصبر من حيث دلالته على إيمان الإنسان المصرى بتراثه الأصيل وتاريخه التليد وأرضه السمراء ، وإيمانه كذلك بأن مصر كنانة الله فى أرضه .

على أن الإنسان المصرى عندما أحس أن الصبر وحده لا يكفى ، لا يكفى مقاومة الفساد ، والفساد الذى استشرى بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ – خلع رداء الصبر ، وارتدى درع الثورة ، فكانت الثورة الوطنية الكبرى عام ١٩١٩ التى أرهصت بالثورة الاجتماعية الكبرى عام ١٩٥٢ إلى أن كانت ثورة التصحيح المجيدة فى ١٥ من مايو عام ١٩٧١ ، وهى ثورات أعلنت للعالم كله أن الإنسان المصرى الصابر قادر فى الوقت ذاته على الرفض والثورة وعلى تحقيق النصر .

حول هذه الدلالة الثورية والعصرية لأسطورة أيوب أدار **يوسف الحطاب** مسرحيته التى سماها « **أيوب الجديد** » والتى استهلها بمجموعة من الكورال فى ملابس الفلاحات السوداء وفى أيديهن المزامر والدفوف ، ومعهن الشاعر أو الراوية الذى يقودهن فى إنشاد لحن « أيوب » الشهير ، وتندفع « ناعسة » من وسط الجميع تعلن رفضها لهذا الصبر المقيت : « لا . . لا . . أيوب القديم نسيناه ، وكفاية يا خلق الله ، بنوح من سنين وياه ! » . وعندما يعلو عليها صوت الكورال مردداً « الصبر جميل يابا . . الصبر جميل » تقاومه ناعسة بإرادة ثورية عنيدة : « لا . . مش كل صبر جميل ، طال الأمد يأهل البلد ، والمظلومين عايشين سنين ، شايفين فى أيوب السند » .

ومن هذه البداية تأخذ العلاقة الجديدة بين أيوب وناعسة فى التمدد والانطلاق عبر سبع (لوحات) يضمها قسمان رئيسيان ، ونقطة الانطلاق هى . . تخرّج أيوب فى الجامعة مهندساً للبترول ، وتطوعه فور تخرجه للحرب فى فلسطين إيماناً منه بأن الثورة تبدأ من هناك . . من فلسطين ، بإطفاء النار المشتعلة فيها حتّى لا تزحف إلى مصر ، وهى السابحة فوق بحيرة من البترول ، البترول الذى أصبح هدفاً للاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية : «أنا حابقى مهندس بترول يا ناعسة ، وعارف قيمته بالنسبة لمصر ، أنا عايزْه : يكون النور اللى ينورها مش النار اللى تحرقها !» .

وهكذا يترك قريته وداره وزوجته ناعسة لكى يحقق هدفه فى فلسطين ، ولكن قوى الخيانة متحالفة مع قوى الاستعمار تلعب لعبتها الغادرة ، فيحدث ما حدث ، ويموت من مات ، ويعود من عاد ومن بينهم أيوب . ولكنه لا يعود إلى داره ، وإنما يلقى به فى إحدى المصحات العقلية حتّى لا يلتحم بأفراد الشعب . وفى المصحة يصحو على حقيقة هامة هى أن البداية ينبغى أن تكون من هنا لا من هناك : «أنا الحاجة الوحيدة اللى رجعت بيها من تجربتى فى حرب فلسطين – هى أن البداية هنا . . لازم ننضف البيت فى الأول . نطهره من الفساد !» .

ويخرج أيوب من المصحة ، ليتجه إلى القرية رمزاً للعودة إلى «الأرض – الأم» حيث يخلص ابنة عمه وزوجته ناعسة من براثن «سالم» الطامع فيها ، والذى يمثل الإقطاع المتسلط على القرية . وتعميقاً لرمز الإقطاع يربط الكاتب بين سالم ونرجس التى ترمز لرأس المال فى علاقة حب غير صادقة لقيامها على المصلحة المتبادلة بين الطرفين ، ويدبر سالم مؤامرة لاغتيال أيوب فيقيم ليلة ابتهاجاً بعودته ، وفى نهاية الليلة يطلق أحد أعوانه الرصاص عليه ، ووسط العويل والصراخ ينطلق صوت الكورال : «الأولة يوم ما وصل طخوه ، والثانية ناعسة هى الهدف ولاقوه ،

والثالثة لسه فى كلامنا كلام» . وبذلك ينتهى القسم الأول .

ويبدأ القسم الثانى بعد مضى ثلاث سنوات على هذا الحادث ، فيطالعنا أيوب مشلولاً كسيحاً بعد أن أصابته الرصاصة دون أن تقتله ، وفى ذلك دلالة رمزية على الشلل الذى أصاب مصر طوال الفترة منذ انتهاء حرب فلسطين إلى ما قبل قيام الثورة ، فضلاً عن الضغوط الاقتصادية والاجتماعية التى لحقت بها ، والتى جسدها الكاتب فى رهن بيت أيوب وناعسة لسالم ، وفى إغراء سالم لناعسة بالتخلى عن أيوب والزواج به ، وفى قيام جليلة إحدى عميلات سالم باختطاف ابنهما محروس وإقصائه بعيداً عن القرية . وبرغم كل هذا الظلام يبزغ النور ، وتندلع (ثورة ٢٣ يوليو) . شجرة أمل أخضر تورق فى صدر كل إنسان !

ولكن الصهيونية المتحالفة مع الاستعمار يتآمران على الثورة ، وعلى إنجازات الثورة ، فيخططان لهزيمة ٦٧ ، وعلى أطلال الهزيمة تعشش مراكز القوى كما الغربان التى تنهش فى مقدرات هذا الشعب ، وتلوح من جديد دياجير الظلام ، ويلوذ أيوب بصبره تحت ظل الشجرة ، وتذرع ناعسة القرية طولاً وعرضاً تنادى ابنها محروس ، وتظل تناديه ثمانية عشر عاماً حتى يجىء الوقت الذى يلبى فيه النداء ، حتى تجىء ثورة التصحيح . ويعود محروس إلى قريته فتى يافعاً يشيع النور فى أرجاء القرية ويشع منه النور إلى صدر أمه ناعسة التى تتعرف عليه بعد أن تبوح له جليلة بحقيقة أمره . وينتفض أبوه واقفاً بعد أن تدب فى ساقيه الحياة ، وعلى هتاف ناعسة «آن الأوان يا أيوب للوقوف . ارفع رأسك يا حبيبى . . امشى لقدام يابن مصر . ابننا رجع لنا . رجع ، أملنا ، مستقبلنا ، مستقبل مصر» تنتهى المسرحية .

والمسرحية كما قلت تستمد قيمتها من شرف القضية التى تناقشها والموضوع الذى تتعرض له ، ولكن الذى يعيبها حقًّا هو البناء المسرحى الذى لم يرتفع فنيًّا إلى

المستوى الفكرى للمضمون ، والذى غلب عليه الطابع الإذاعى فى اعتماده لا على وحدتى المكان والزمان ، ولكن على التنقل السريع العابر فى أكثر من مكان وعلى امتداد أكثر من زمن واحد ، وصحيح أن المسرح الحديث تحرر من إطار المكان الواحد والزمان الواحد ، ولكن لحساب التطور الحتمى لمراحل الحدث منذ البداية إلى الوسط حتى الوصول إلى الذروة . وما أكثر استخدام الكاتب هنا لأسلوب « الفلاش باك » أو الاسترجاع ! بل وما أكثر المشاهد التى كان يمكنه أن يطلقها من داخل الموقف الدرامى دون حاجة إلى استرجاعها والعودة بالموقف إلى الوراء ! وأبرز مثال لذلك ظهور أيوب نفسه وهو بطل المسرحية فى مشهد استرجاعى فى مخيلة ناعسة ، وهو يطفئ الحريق الناشب فى بيت ست الدار ، وكان يمكن حادثة الحريق هذه التى ألهبت خيال أيوب أن تكون نقطة انطلاق للحدث المسرحى .

وخطورة أسلوب « الفلاش باك » أنه لا ينجح فى المسرح مثل نجاحه فى الإذاعة ؛ لأنه يؤدى إلى التورط فى الإطار التعبيرى ، فإذا كانت الواقعية هى الأرضية التى تتحرك فوق الأحداث والشخصيات – أدركنا كم هو يسير أن يحدث ما شاهدناه من خلط بين الواقعى والتعبيرى ! وكم هو يسير أن يختلط علينا شاعر القرية بين الراوى الذى يعلق على الأحداث ، وبين الشخصية الواقعية المشاركة فى أحداث المسرحية !

والكلام عن شاعر القرية يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن الكورس أو ما سماه الكاتب بكورال المنشدين : فهو تارة يعلق على الكلام ، وتارة يتدخل فى مجرى الحدث ، وفى أكثر الأحيان يردد كلام الأبطال ، وفى هذا كله عدم فهم لدور الكورس ووظيفته ، الذى هو بحسب رأى **أرسطو** شخصية تقوم بدور هام فى المسرحية ، وليس مجرد حركة وغناء وترديد للكلام : فهو الذى يمسك بكفتى الميزان

بين البطل وخصومه ، وهو الذى يبين مدى التقدم فى صراع الفريقين ، وهو الذى يمثل وجهة النظر الشعبية ، فضلاً عن رأى الجمهور .

والكلام عن الكورس يقودنا إلى الكلام عن باقى الشخصيات التى شكلت هى الأخرى خلطاً صارخاً بين طبيعتها الواقعية ودلالتها الرمزية ، فإذا كان الرمز بدلالته لا بمعناه فقد جاءت هذه الشخصيات وبخاصة أيوب وناعسة ومحروس وكأنها رموز تتحرك فوق المسرح بدلاً من أن تكون شخصيات حية لها دلالتها الرمزية وقدرتها على التأثير والإيحاء ، ومن ثم غرق العمل كله فى هوة الهتافية والمباشرة ، واقترب من نوع المسرح التعليمى .

ولقد أكد هذا ودعمه الأغانى والأشعار التى أضافها «**عزت الحريرى**» صحيح أن بعضها كان ممتازاً وقادراً على إضفاء طابع «الغنائية» على العمل ، ولكنّ أكثرها لم يكن يضيف جديداً إلى الحوار ؛ وإنما يترجم الحوار نفسه من جديد ! مما أشعر بالتكرار وأدى إلى المباشرة ، وساعد على الخلط الواضح بين أسلوب الأوبريت ومجرد الطابع الغنائى الاستعراضى .

ويجىء الإخراج ، ليعالج كل هذه السلبيات ، فيوفق فى البعض ، ويخفق فى البعض الآخر : فقد وفق **كمال حسين** فى صب كل هذا المضمون الفكرى ، وكل هذه المزاوجة بين الملحمة الشعبية وواقعنا المعاصر فى عمل لا يخلو من متعة الفرجة ، ولا يتعرى من فنية العرض وجمالية الاستعراض ، ولكنه على الوجه الآخر أخفق فى التفادى من الخلط بين الواقعية والتعبيرية ؛ مما أدى إلى تداخل المشاهد و(اللوحات) ، وعدم القدرة على التمييز بين ما هو حلم وما هو واقع ، ولم تكن الإضاءة هنا موفقة على الإطلاق .

كما أخفق كذلك فى أن يجعل من الشاعر راوية للأحداث بدلاً من تأرجحه بين

المشاركة من الداخل والتعليق من الخارج ، وكان فى إمكانه أن يستغنى عن بعض التابلوهات الراقصة التى بدت كما المقحمة على الحوار . . تكرره دون أن تكمله ، كما فى رقصة مراكز القوى ورقصة مستشفى المجاذيب ورقصة «**أيوب بيحب مصر**» ، **فضلاً** عن أنها الرقصات التى لم يوفق **مدحت حسام الدين** فى تصميمها لا من الناحية الوظيفية ولا من الناحية التشكيلية . وكذلك لم يكن موفقاً فى إخراجه لبعض المشاهد التى بدت ضعيفة للغاية مثل مشهد تحالف الصهيونية والاستعمار ، ومشهد مستشفى الأمراض العقلية ، بالإضافة إلى مشهدى «نرجس» سواء فى لقائها بسالم أو فى لقائها بناعسة .ولـو أنه بوجه عام عرف كيف يفيد من الديكور الوافى الذى صممه الفنان **الدكتور رمزى مصطفى** الذى أعطى الواقعية بلا مباشرة ، وعرف كيف يقسم المسرح إلى مستويين علوى وسفلى ، وكيف يشكل الطرق الملتوية والمستقيمة داخل القرية ، وكيف يستغل المسرح الدائرى لسرعة الانتقال بين اللوحات . هذا بالإضافة إلى مزج الزى المصرى بالزى العربى ودلالته على معنى الوحدة .

فإذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى الأداء التمثيلى وجدنا (**شكرى سرحان**) ملائماً تماماً لدور أيوب بروحه المصرية . وما فى أعماقه من حزن دفين . ثم قدرته على التعبير ببساطة . ولكن بلا انفعال . ولو أنه بوجه عام كان يحتاج إلى التشكيل الانفعالى على حسب تطور الشخصية بدلاً من الانحصار داخل قالب الدور .

أما **كريمة مختار** فلم تكن هى الملائمة تماماً لدور ناعسة ، فقد اعتمدت على أدائها الصوتى أكثر من أدائها الحركى . وكأنها بصدد تمثيلية إذاعية . وفى الأداء المسرحى كما تقول **سارة برنار** بالحرف الواحد : «يجب أن يحيا كل شىء فى الفنان فى آن واحد : أنْ يعبر كل شىء عن إحساسه العميق . أن تسهم كل من العين واليد

ووضع الصدر وميل الرأس فى إحداث الأثر الشامل» .

أما الفنانة **زوزو ماضى** فلم يكن دور نرجس هو الدور الذى يفجر كل طاقتها على التعبير . وبخاصه دور «القروية» الذى قد يبدو غريباً عليها وعلينا ، لذلك لم تخدم الدور كما لم يخدمها الدور ، أمَّا **أحمد أباظة** فى دور سالم فكان قمة فى التعبير وقمة فى التأثير : كما عرف كيف يتموج مع الدور صعوداً وهبوطاً . . تأثراً وتأثيراً ، كان رائعاً فى ضعفه ومروعاً فى قوته ، وكان باختصار ألمع من فى العرض المسرحى .

عموماً مهما يكن من شىء فإن هذا العرض يُعد واحداً من العروض القليلة التى استطاعت أن تنتصر فى معركة الشواطئ ، وأن تنجو من طابع الهزل أو الهزال الذى غرقت فيه غيرها من العروض المسرحية ، أو بالأحرى العروض اللا مسرحية !

شامينا

دراما . . العِرض . . والأرض . .

«أنا آت يا حبيبتى –آت– آت إليك من لبنان–من عَمَان من مصر من جولان – سوف أتخطى الحدود – لن تقف فى وجهى السدود – وسأقتل بيدى من يعترضنى – من ذئاب من كلاب من غيلان !» .

هذه هى الصرخة التى يطلقها «راعين» فى نهاية الفصل الثانى من مسرحية «**حبيبتى شامينا**» . . الصرخة التى يطلقها فى وجه أعداء الحب . . أعداء الحياة ، فى وجه من من أكلوا خبز الجياع ، وشربوا ماء العطاش ، ولبسوا ثوب العراة ، واستحموا بالدم الحى . . فى وجه من داسوا القداسة ، ونحروا الطهارة ، ودشنوا أرض الأنبياء وبيت الرب بزجاجات الحقد والكراهية ! فكانوا أعداء لأنفسهم بمقدار ما صاروا أعداء لشعوب الأرض أجمع ، إنهم أبناء سليمان الذين جعلوا من حكمته جنوناً ، ومن هيكله دماراً ، ومن ذهبه تراباً ، ومن مجده خزياً وعاراً ؛ وانطلقوا كما المسوخ المشوهة يلطخون بالغدر وجه الحياة ، ويعفرون بالقهر جبين الحضارة !

ولكن «راعين» الذى اكتوى بنيران القهر ، وانصهر فى أتون الإرهاب – يقسم بكل غال إنْ فى السماء أو فى الأرض – أن يهب حياته لإنقاذ حبيبته «شامينا» تلك التى ترملت ولم يمسَسْ بكارتها بشر ، ووقفت فى مواجهة كنوز سليمان وجنود

سليمان أطول قامة . . وأعرض صدراً . . وأعمق روحاً . وعبثاً يحاول الملك بالترغيب تارة وبالترهيب تارة أخرى . . ولكن شامينا . . ظلت هى شامينا . . العِرض الذى لم يدنسه آخر وقدسه «راعين» ، والأرض التى لم تطأها قدم غير أبناء أورشليم . . «أبنائى فى جسدى ينتشرون ، وديعة عيونهم ، جميلة وجوههم ، طال انتظارهم ، صوتهم فى رحمى . . بالليل يؤرقنى . . يصرخون . . يطلبون الميلاد . . ينتظرون الأب . طال انتظارهم متى . . متى تأذن يا رب ؟» .

ويجيئها الجواب منطلقاً من ضلع «راعين» وقد توضأ فى مياه الحب ، واغتسل فى دموع القلب ، وأدرك بقوة إرادة ولكن بوضوح بصير – أن «**الحرب**» هى الخلاص ، وأن «**الحب**» إن كان صادقاً عرف طريقه ، فالحب معرفة . . وإن كان أصيلاً . . انتصر ، فالحب حرية . . وإن كان مبصراً . . حقق المستحيل ، فالحب حياة .

وما إن يدرك راعين هذه الحقيقة العظمى . . حقيقة أن الحب هو المعرفة وهو الحرية وهو الحياة ؛ حتى ينطلق من فوره متخذاً منه نقطة «ارتكاز» ونقطة «انطلاق» فيتجه بكله نحو إنقاذ شامينا وتحريرها ، لأنه بذلك إنما ينقذ العرض ويحرر الأرض جميعاً ، وعلى درب الحب ، وفوق مسيرته الصاعدة ينبعث صوت «حاكين» العجوز الحكيم الذى لا عمر له ؛ لأنه ظل الأبد فوق الأرض ، وصوت كل ضمير لا صوت له ، ينبعث هادياً ومبشراً ونذيراً ، وهو يقيم الصلاة : «رب دع ظلك يحتوينا ، أعطنا يا رب الحب . . يعطينا العزيمة . . من نوره من مهده . . يبعث راعينا . . يصبح كل واحد فينا . . اهده بالحب يا رب واهدنا . إلى خلاصنا وخلاص شامينا . . آمين . . آمين» .

وبعد أن يتم النصر . . نصر راعين على كل قوى القهر والإرهاب ، سواء القهر

المكسو ببريق الذهب أو الإرهاب المدجج بأسنة الرماح ، وبعد أن يتمكن « راعين » من عبور الطريق المؤدى إلى قلعة سليمان ، واقتحام قصره المنيع ، وهزيمة أبنائه الذين لا يقهرون . . وبعد أن يستعيد حبيبته شامينا ، ويحرر أرضه أورشليم – يعود الربيع لينشر زهوره فى كل بقاع ، ويعود المسك ليفوح من بدن شامينا ، ويعود راعين ليجوس فى كرمته ويعتلى عرشه ، وتعود بنات أورشليم يرددن أعذب الغناء . . الغناء للحب . . الحب الكلمة . والحب الإنسان . . والحب الله .

« الحب » إذن هو الركيزة المحورية التى يدير عليها **الدكتور رشاد رشدى** مسرحيته الجديدة « **حبيبتى شامينا** » وصحيح أن مسرحياته السابقة تنبع من المنبع نفسه ، ولكن الصحيح أيضاً أنها تختلف من حيث المصب ؛ فإذا كان الحب فى « **لعبة الحب** » قد ظل حبيس الجنس سجين الشهوة ، ولم يستطع فى « **رحلة خارج السور** » أن يتخطى عشق الذات وعذاب الضمير ، وحاول جاهداً فى « **حلاوة زمان** » أن يتخلص من أرق الماضى وأنين الذكرى ، ولكنه ظل تائهاً فى « **خيال الظل** » ضائعاً فى « **نور الظلام** » – فقد نجح بشكل واضح فى « **اتفرج يا سلام !** » فى أن يخرج من نطاق الأنا أو الذات إلى آفاق الكل أو المجموع ؛ كما نجح بشكل أوضح فى « **بلدى يا بلدى** » فى أن يرتفع إلى سماء المطلق أو الإيمان ، ولكنه ظل فى هذا جميعه الحبَّ ذا البعد الواحد ، والذى لم يكتسب أبعاده الثلاثة . . الكلمة . . الإنسان . . الله إلا فى « **حبيبتى شامينا** » حيث يقابل كل منها أبعاد الوجود الثلاثة . . المعرفة . . الحرية . . الحياة .

ومن هنا كانت محاولة الكاتب أن يربط فى مسرحيته بين الرمز والواقع ، وبين التاريخ والأسطورة ، حيث نلتقى بحاكين رمز الكلمة والمعرفة . والذى يشبه موسى الكليم مثلاً ، أو تيرزياس الحكيم ، كما نلتقى بالفتى « راعين » القوى الشجاع الذى

يرمز للإنسان وللحرية ، والذى يشبه كل راع عربى ارتدى درع التحرير ، واستل سيف الخلاص ، وكذلك نلتقى بشامينا ابنة أورشليم رمز الحب والحياة ، والتى تجسدت فيها كل معانى العرض والأرض معاً ، وقد ترمز سوسنة إلى سيناء ، وأبناء سليمان إلى اليهود فضلاً عما يرمز إليه سليمان نفسه بجنوده وقصوره ، وبذلك تكتمل عناصر القصة المعروفة . . قصة الأرض المغتصبة . . أرض البرتقال الحزين !

وإذا كان لابد من غلالة شاعرية تغلف هذا كله فقد لجأ الكاتب لا إلى نظم الشعر ولكن إلى إيقاع الشعر أو شكل الشعر ، فاستوحى ما يعرف بسجع الكهان أو لغة المزامير ، حيث نسج خيوط حواره ، وغزل كلام الشخصيات . وربما حاول الكاتب عبر اختياره لغة مشابهة للغة الواردة فى الإصحاحات الثمانية من «**نشيد الأنشاد**» حول عذاب المرأة السمراء الجميلة مع حبيبها الراعى الأسمر الشجاع الذى يشبه شجرة التفاح بين أشجار الشوك ، وربما حاول أن يقترب من الطبيعة الروحية فضلاً عن التاريخية والأسطورية لهذه المنطقة من العالم ، على أن الذى نقرره هنا هو أن هذه اللغة – وإن كانت صالحة فنياً من حيث تعبيرها عن الموضوع من ناحية ، وعن الشخصيات من ناحية أخرى – ليست شعراً أو ليست من الشعر فى شىء !

وقد تبدو الشخصيات جميعاً وكأنما تتكلم لغة واحدة هى فى النهاية لغة الكاتب ، وقد يبدو الحوار فى بعض المشاهد والمواقف مكروراً لا يخلو من إعادة ، وقد يبدو الفصل الثانى وكأنما لا يضيف جديداً إلى ما قبله وإن مهدلما بعده ، وقد يبدو أن هناك تخبطاً بين القضية بطرحها الفنى والقضية بواقعها السياسى ، وخاصة فيما يتعلق بإخوة شامينا الذين باعوها للملك سليمان إشارة إلى بيع الفلسطينيين أراضيهم لليهود . وقد يبدو هذا كله ، وخاصة المعركة فى نهاية المسرحية ، ركوباً لأحداث ما بعد السادس من أكتوبر ، ولكن هذا كله سرعان ما تستظله وحدة حية

هى وحدة الإطار الرمزى ، وحياة واحدة هى حياة موضوع الحب . لأنه إذا كان فى احتلال الجسم كثافة الظلام – ففى خلاص الروح شفافية النور . وبين كثافة الظلام وشفافية النور يعود **رشاد رشدى** إلى ثيمته الفنية المفضلة بكل دلالاتها الرمزية ، وأعنى بها على حد تعبير **رشدى صالح** المواجهة بين الظلام والنور اللذين لابد منهما فى هذه المسرحية ، كما أنه لابد لشامينا وراعين من أن يقتحما عناصر الشر والباطل وينزلا بها الهزائم ، وعندمـا يقتحم زاعين أعداءه ، تتحرر شامينا فيتوحد الماضى والمستقبل عبر جسور الحاضر .

نعود فنقول : إن هذه الوحدة الحية أو الحياة الواحدة هى التى لم يدركها تماماً المخرج **سمير العصفورى** فى تجسيده للنص فوق المسرح ، فخلط فى العرض بين أكثر من أسلوب واحد ، بين الدراما والأوبريت والباليه دونما وحدة أسلوبية واحدة : فمقطوعة الباليه التى قدمها **عصمت يحيى** برغم جمالها فى ذاتها فإنها بموسيقاها الغربية وحركاتها التعبيرية بدت غريبة على جسم العمل ؛ كذلك بدا الغناء الفردى الذى أدته **فردوس عبد الحميد** أقرب إلى التطريب الميلودى منه إلى التعبير الدرامى ، لذلك كنت أفضل للمخرج أن يختار ما بين قالب الدراما أو إطار الأوبريت .

على أن (**سمير العصفورى**) فيما عدا ذلك وفق فى تجسيد جميع أبعاد العمل . . الواقع والرمز ، التاريخ والأسطورة ، بحيث يمكن المشاهد أن يدرك المسرحية بشكلها المباشر ، وأن يتجاوز الواقع المباشر إلى الرمز غير المباشر ، كذلك وفق فى تحقيق نوع من التوازن فى الإيقاع العام للمسرحية بلا إبطاء ولا إسراع مستفيداً فى ذلك من مهارته فى اللعب بالإضاءة التى – فضلاً عن جمالياتها التشكيلية فوق الخشبة وحتى على الستار – كانت موظفة لخدمة التنقل بين الواقع والخيال ، وبين الوهم والحقيقة ، بل كانت جزءاً عضويًّا فى ميزانسين المسرحية .

فإذا أضفنا إلى الإضاءة الرقصات البارعة التى صممها الفنان **حسن خليل** ، والتى لم تكن مجرد إضافة إمتاعية للعرض ، ولكنْ تفسيراً إضافيًّا للنص استطاع بها هذا الفنان أن يسترد اعتباره بعد سقوط رقصاته فى مسرحية «**العم النبيل**» ثم الموسيقى والألحان التى وضعها الموسيقار **شعبان أبو السعد** ، والتى كست العمل كله غلالةً نغمية حالمة برغم غلبة الطابع الأوبرالى ولا أقول الطابع الدرامى ، وأخيراً الديكور الذى صممه **عبد المنعم كرار** ، مقسماً المسرح إلى مستويين . علوى حيث قصر سليمان وجنوده ، وسفلى حيث أرض راعين وبنات أورشليم ، مجسداً بذلك عنف الصراع بين المستويين مراعياً فى النهاية انقلاب الوضع باستخدام المسرح الدائرى فى أثناء المعركة وفيما بعد انتهاء المعركة ، فضلاً عن ملابس سليمان الصفراء الرامزة للذهب ، وملابس شامينا البيضاء الرامزة للطهارة ، وملابس راعين ذات اللون الأحمر رمزاً للثورة ، ولو أن ما يعيب الديكور بوجه عام هو غلبة الخطوط الواقعية والتجسيد المعمارى لقصر سليمان ، مما كان متعارضاً مع تعبيرية المسرحية نصًّا وإلى حد كبير إخراجاً ، فضلاً عن أنه ثبت شامينا فى مساحة ضيقة من عالم سليمان وقصره الأسطورى طوال أغلب الفصول . أقول : إننا – إذا أضفنا هذا كله بعضه إلى بعض ، ورأيناه من خلال المخرج أو رأينا المخرج من خلاله – لوجدنا أنفسنا فى مواجهة عرض مسرحى جيد ونظيف .

ولقد ساعد على جودة العمل ونظافته توفيق المخرج إلى حد كبير ، وليس إلى كل حد ، فى اختيار فريق الممثلين الذين تنافسوا فيما بينهم فى تفجير طاقاتهم على الأداء التمثيلى ، وإن اختلف أسلوب الأداء ، وتراوح بين الأداء الكلاسيكى والأداء الحديث ، فى طليعة الممثلين داخل إطار الأداء الكلاسيكى الفنان العملاق **حمدى غيث** . هرقل المسرح المصرى الذى قام بدور الحكيم « حاكين » فعرف كيف

يتموج مع ظلال الدور معطياً إياه عبقه التاريخى وعمقه الأسطورى ودلالته المعاصرة ، كما عرف كيف يصل إلى وجدان الجمهور منتزعاً بكلتا يديه التصفيق فى نهاية كل فصل من الفصول ، وكان كما وصفه المؤلف « العجوز الحكيم الذى لا عمر له » .

أما **سميحة أيوب** فقد حاولت فى دور شامينا أن تؤدى هذا الدور بقدرتها المعهودة فى الإجادة ومقدرتها المعتادة على التجويد ، وكانت فى مشاهد المستوى العلوى أقدر على الإجادة والتجويد ، أو الصنعة الفنية بوجه عام ، حيث عرفت كيف تفجر الصراع فى وجه سليمان وأبناء سليمان ، لكنها لم تكن كذلك فى مشاهد المستوى السفلى من المسرح ، لأنها لم تكن كما وصفها المؤلف «طويلة سمراء فى العشرين» . لذلك لم تكن وهى البالغة من العمر نصف قرن من الزمان – هى الملائمة تماماً لهذا الدور .

وأما الضلع الثالث من أضلاع المباراة التمثيلية فى العرض المسرحى فكان **عبد الله غيث** الذى قام بدور الفتى «راعين» . وعرف كيف يجسد كل معانى المقاومة والثورة وكيف يبلور فى ذات الوقت كل معانى الحب والحرية . وصحيح أنه كان مغالياً فى تعبيره . ولكن الصحيح أيضاً أنه كان كما وصفه المؤلف «راعٍ فى الأربعين قوى جميل» . ومن ثم كان أفضل من يقوم بهذا الدور . وأما الفنان الممتاز **محمد الدفراوى** فلم يكن ممتازاً فى دور «الملك سليمان» وربما استطاع أن يخدم دوره بأكثر مما خدمه الدور . ولكنه لم يستطع طوال مشاهده فى المستوى العلوى حيث الإضاءة المعتمة . والبعد عن الجمهور – أن يفجر كل قدراته على الحركة والتعبير .

وأخيراً تجىء **فاتن أنور** فى دور سوسنة لتتميز فى دورها برغم صغره . وتملأ فراغ

الدور ببساطة الممثلة المطبوعة لا الممثلة المصنوعة ، فكانت تعبيراً عن الأسلوب الحديث فى الأداء المسرحى .

على أننا إذا عدنا فى النهاية ونظرنا إلى العمل فى مجموعه وجدناه بحق قطعة من الفن المسرحى النظيف ، تجمع بين الرأى والرؤية من ناحية ، وبين الفرجة والفكر من ناحية أخرى ، وبين محاولة التعبير بلا هتافية ولا مباشرة عما يعتمل فى وجداننا القومى .

إنهم يقاتلون بالمزمار . . ويغنون بالسيف

رحلة طويلة . . تلك التى قطعها **صلاح عبد الصبور** فى مسرحه الشعرى من أجل أن يجمع إلى قوة المضمون حرارة الفكر ، وإلى صلابة البناء حداثة الشعر ، وإلى رمز الأسطورة حقائق التاريخ ، من أجل أن يترجم الكلمة إلى فعل ، والفكر إلى سلوك ، والواقع إلى شعر. من أجل أن تطأ أقدام الخير أعناق الشر ، وينبلج العدل من دياجير الظلم ، ويلمع النور من داكن الظلام . من أجل أن يضىء مسرحنا بالكلمة الفعالة ، ويتوهج واقعنا بالفعل المتكلم ، فيخرج هذا الجيل من الغرق فى معاناة الماضى إلى الاستغراق فى معانقة الحاضر ، فيضيف إلى نصرة الفن انتصار الحياة .

وهذا ما عبر عنه فى مسرحيته الأخيرة « **بعد أن يموت الملك** » على لسان الشاب ابن العشرين ربيعاً الذى لم يصفه بأنه طفل الملك الراقد ، بل طفل النهر الخالد ، والذى جعله يقول ضائقاً بأركان القصر المتهدم ، ورائحة الموت العفنة : « سأزيل بقايا الماضى . . وأعيد بناء القصر ! » .

على أن قضية البناء التى يطرحها الشاعر على أنقاض الماضى وأشلاء الذكرى – ما هى إلا جولة فى معركة نضاله الفكرى والفنى . . بدأها بمسرحية « **مأساة الحلاج** » وامتد بها فى مسرحية « **ليلى والمجنون** » وتمدد بها فى ثنائية « **الأميرة والمسافر** » إلى أن بلغ غايتها فى مسرحيته الأخيرة . . فالقضية التى يثيرها فى « **مأساة الحلاج** »

هى التزام الشاعر بواقع مجتمعه وهموم عصره : هل يعتصم بكلماته ويدفنها فى صدره أو ينزل بها إلى الناس ويشعلها ناراً فى الطرقات ؟ هل يرفع صوته . أو يرفع سيفه ؟ ماذا يختار ؟ ويختار الحلاج الموت التزاماً بالدفاع عن فقر الفقراء وجوع الجوعى ، على أمل أن تحمل كلماته الريح السياحة ، فيستعذبها أحد ولاة الأمر «ويوفق بين القدرة والفكرة» .

ولكن الكلمة وحدها لا تكفى كما تقول «**ليلى والمجنون**» لقد أضاعت جيل الماضى فى قيعان الثرثرة الجوفاء ، وألقت به على شاطئ البحر المهجور ، وعندما يقول سعيد : «ماذا أملك إلا الكلمات ؟» يرد عليه حسان : «لابد من الطلقة والطعنة والتفجير» وبذلك ينعى الشاعر عصر الكلمات ، ويتطلع إلى عصر الكلمة فيه للسيف : «يأيها القادم من بعدى لا تنس أن تحمل سيفك ! . يأهل مدينتنا انفجروا أو موتوا» .

وتأخذ القضية أبعاداً أعمق تعلو فيها على الخصوصيات ، تأخذ شكل الصراع بين الخير والشر بمعناهما الكلى العام ، وهو الصراع الذى ينتصر فيه الشر على الخير فى «**مسافر الليل**» ثم يعود الخير ؛ لينتصر على الشر فى «**الأميرة تنتظر**» فلقد ظل «المسافر» يعانى الشر الظالم ويعانق الخير المظلوم ، وينتظر مصرع الليل تحت عجلات قطار الفجر ، ولكن بلا جدوى إلى أن جاء دور «الأميرة» فى انتظار القرندل رمز النور الذى يلوح على السمندل رمز الظلام فينبلج النهار الجديد .

وكأنما «الأميرة» هنا تحل فى جسد الملكة التى تنتظر إلى أن يموت الملك رمز الشر القاهر ؛ لكى تلتقى بالشاعر رمز الخير المقهور ، فتنال منه طفلاً . . ذلك الطفل الذى لم يستطع الملك أن يعطيها إياه ؛ لأن كل ما كان يلمسه يموت : لمس النهر فمات النهر ، لمس القصر فمات القصر ، لمس الحاشية فماتت الحاشية ! كل ما كان

يلمسه يموت ، حتى لقد سماه البعض الموت الأعظم . . الموت الأفخم . . الموت الأكبر ، وهكذا لم يكن يمكن لملك الموت أن يهب للملكة الحياة . . ذلك الطفل . . والملكة الحياة ، لأنها كانت (الوحيدة) التى لم تلمسها يداه فنجت من الموت !

وكانت الملكة قد ضاقت بالملك الذى جعل من نفسه إلهاً من آلهة الأرض ، له على رعاياه حق الحياة والموت ، ومع هذا كله فهو أعجز من أن يعطيها طفلاً ، وعبثاً يحاول أن يصنع لها طفلاً وهميًّا ، طفلاً من كلمات ، إذ تدرك أنه طفل اليأس وليس طفل الأمل ، فتثور فى وجهه : « أمضت ، بك اللعبة إلى هذا الحد ؟ » وتزداد ثورتها : « اختر لى من يعطينى طفلاً ، أو دعنى أن أتشرد فى أنحاء الكون ! » .

وتصعقه الكلمات . . فلا يملك إلا أن يودع الحياة ؛ ليستقبل طير الموت الأسود الذى ينقر صدره ، ليتمدد فى جسده ، وينام فى قلبه ، ويسرى فى خلاياه . . ويموت الملك ، وتوقن الملكة أن فى موته حياة للطفل ! ولكن ممن تنال الطفل . . والكل لا يصدق موت الملك ! والكل لعودته منتظرون ؟ الوزير . . القاضى . . المؤرخ . . كلهم يرفضون أن يعطوها طفلاً . . ويبقى الشاعر الذى علا صوته ذات مرة على صوت الملك . . ولا يشك الآن فى أنه قد مات . . يبقى لتختاره الملكة ، ويغادرا معاً القصر إلى حيث لا يسقط ظل الموت على ثياب الأحياء !

وعبثاً يحاول رجال الملك إيقاظه بالرقص والموسيقى والغناء ، ويتوهمون أنه لن يصحو إلا إذا رقدت الملكة إلى جواره ، فيبعثون بالجلاد ؛ ليعود بالشاعر ميتاً وبالملكة حية . ويجفل الشاعر ماذا يصنع ، وهو لا يحمل سوى المزمار وكتاب الأشعار ؟ كيف يلاقى بمزمار العاشق سيف الجلاد الغاشم ؟ . . « لكن ماذا تصنع

كلماتى ؟ هى أهون من أن تطمح للفعل . . أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً . . كى تقتل أو تحمى من قتل » . وتستنهض فيه الملكة القدرة على الفعل ، وتستزرع فى قلبه قوة الإرادة بعد أن غرست فى عقله وضوح البصيرة : « لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر . . فالكلمة قد تفعل »

ويخوض المزمار العاشق معركته مع السيف الغاشم ، وينتصر الشاعر على الجلاد انتصار النهار على الليل والضياء على الظلام ، ويصرعه صارعاً معه الخوف من القهر بل والخوف من الحرية . . ويعود الشاعر بعد أن عزف بمزماره نشيد الدم ليغسله فى نهر الحب . . فى صدر الملكة ، ويسألها : « هل دار بخلدك يوماً ما أن يعطيك الطفل الشاعر ؟ » . وترد عليه : « يعطينى طفلى من يعرف كيف يقاتل بالمزمار ويغنى بالسيف ! » ، ويعود وقد بدلته المعركة ليغدو شاعرها الفارس بعد أن كان فارسها الشاعر !

وكانت المسرحية تنتهى دراميًّا عند هذا الحد ، وكان يمكن الاكتفاء فيها بفصلين . . فصل الكلمة وفصل القدرة ، ولكن البناء الفنى الذى اختاره الشاعر ، والذى هدم فيه الحائط الرابع بين الممثلين والجمهور ، واستبدله بثلاث نساء أو وصيفات يقمن بدور الراوى فى المسرح الحديث ، وأيضاً بدور الكورس فى المسرح القديم ، فهن يروين الأحداث ويعلقن عليها ويستخلصن حكمتها النهائية ، وكذلك يتدخلن فى الأحداث ويشاركن فيها بالتصعيد والتطوير – هذا البناء ألزمه ما لا يلزم . . بفصل ثالث ليس أكثر من تعليق على ما حدث .

فالمؤلف يرى أنه بعد أن وصل بالمشكلة إلى الذروة . . حيث الحاشية تنتظر عودة الجلاد ، والملكة حملت من الشاعر بذرة المستقبل ، والملك لايزال راقداً ينتظر الملكة حتى يتغلب على رقاده ، لابد من أحد حلول ثلاثة ، هى فى رأيه

الحلول الثلاثة المختلفة لكل مشكلة : حل الشكوى إلى الأقدار ، وحل الانتظار ، وأخيراً حل التصدى للموقف . وتعرض الوصيفات الثلاث الحلول الثلاثة على الجمهور ، مقترحةً اختبارها أمامه حلاً بعد الآخر :

أما الحل الأول وهو الاحتكام إلى قضاة الأقدار ، والذى يذكرنا **بريخت** فى مسرحيته الشهيرة «**دائرة الطباشير القوقازية**» فلا يُجدى ؛ لقد قضوا بتمزيق جسد الملكة وتوزيعه بين الملك والشاعر : الأول ينال النصف الأعلى حيث يقع العقل ، وينال الآخر النصف السفلى حيث يقع القلب ؛ ولكن الشاعر العاشق يرفض تمزيق جسد المرأة ويتركها كلها للملك ، وذلك إشارة إلى رفض أنصاف الحلول أو منطق المساومة والتسوية بين الأطراف المتنازعة .

أما الحل الثانى وهو حل الانتظار الذى يذكرنا (**بتوفيق الحكيم**) فى مسرحيته الشهيرة أيضا «**أهل الكهف**» فلا يُجدى هو الآخر : فابن الملكة من الشاعر . . ابن الأعوام العشرين . . لا يستطيع أن يعقد تاجه فوق جبينه ؛ فالحاشية من حوله نيام ، وجدران القصر آيلة للسقوط ، وأشباح الموت تعشش خلف الأستار . ويحاول الأمير أن يبدأ بإزالة بقايا الماضى وإعادة بناء القصر ، فينبهه الوزير إلى أنه لن يقدر ، لأن أمير البر الغربى حبسهم فى هذه الغرفة ، واحتل باقى غرف القصر ، وذلك إشارة إلى استحالة بناء المستقبل وفى الأرض قطعة سليبٌ احتلها العدو الغاصب ، وباحتلالها إنما يعطل كل أشواق البناء .

يبقى الحل الثالث والأخير الذى آثره المؤلف وإن ترك اختياره للجمهور ، وهو التصدى للموقف ، تصدى الملكة والشاعر لحاشية الملك ، وإجبارهم على دفنه وإخلاء القصر والانطلاق نحو أتون المعركة ومن بعدها نحو مشارف المستقبل .

وكائناً ما كان هذا الحل الثالث بل الحلول الثلاثة التى شكلت فصلاً بأكمله

لا لزوم له دراميًّا ؛ لأنه ليس أكثر من تعليق على ما حدث ، فضلاً عن أن الحل الأخير لا ينبع فنيًّا من داخل الحدث ، ولا يتسق فكريًّا مع المضمون العام للمسرحية – فإن استخدام الوصيفات فى دور الكورس لم يتضح جوهريًّا فى تطوير الحدث ؛ كما أن استخدامهن فى دور الراوى لم يوظف فكريًّا لتنوير الموقف ؛ فقد برز الحل بأسلوب مفتعل من داخل الصالة !

فإذا تركنا الانفصام الفنى بين الحدث الداخلى المبنى بأسلوب الإيهام الدرامى ، والإطار الخارجى المصوغ بأسلوب الإغراب الملحمى ، فضلاً عن الحل النابع من الصالة بأسلوب المسرح داخل المسرح ، وهو الأسلوب البيراندللى – وجدنا أن الفصل بين الفصلين الأولين لم تحتمه ضرورة فنية : فالفصل الأول ينتهى بموت الملك وانطلاق الملكة نحو تحقيق حلم الطفل ، ولكن الفصل الثانى يبدأ بالطقس نفسه . . القصر . . الملك . . الحاشية . والحدث نفسه إلى أن تثور الملكة والشاعر ويغادرا القصر ، وهو ما يشكل استكمالاً للفصل الأول وليس بداية للفصل الثانى الذى كان ينبغى أن يبدأ خارج القصر حيث الكوخ والنهر والشجرة ، ليأخذ فى التصاعد من جديد .

حقًّا إن الفصل الأول مفعم بالحركة والحياة ، والحدة فى العاطفة والفكر ، ولكن الفصل الثانى يمضى رتيباً وانياً لسيمترّية الحركة المتبادلة بين القصر والكوخ ، وبقاء الجثة طويلاً وكثيراً فوق المسرح ، أما الفصل الثالث فقد أكد عدم مشروعيته الدرامية أن الكلمة فيه بدت أهم من الحركة ، والفكرة أهم من الشخصية ، والصورة أهم من الموقف !

وربما كانت الإضافة الكبرى فى هذه المسرحية هى شعرها المسرحى الذى كان أكثره فى مستوى كيفى واحد ، ولم نجد فيه قصيدة شعرية قائمة بذاتها ، وإنما الشعر

كله يبتعد عن الغنائية الذاتية بمقدار ما يقترب من الموضوعية الدرامية ، **فيحقق** لمسرحنا الشعرى أهم إضافة فنية هى شعر المسرح ، وليس الشعر فى المسرح على حد **تفرقة جان كوكتو** الشهيرة .

وصحيح أن الإخراج المسرحى كان يستطيع أن يعالج الكثير من عيوب البناء ، ولكن «**نبيل الألفى**» لم يتناول النص برؤية إخراجية واضحة ولا بأسلوب فنى متميز ، وإنما «صب» النص كما هو فوق المسرح . . كان بمقدوره أن يجد حلولاً إخراجية للجثة الملقاة فوق المسرح ، بدلاً من أن يبعثها فى جنازة كاملة لا تثير الإشفاق تراجيديًّا ولا تدعو كوميديًّا إلى الضحك . وكان بإمكانه أن يجد حلولاً للسيمترية المتبادلة بين الكوخ والقصر ، بدلاً من أن يجسدها برتابة تشعر بالإطالة والإملال وأكاد أقول السأم ، وكان باستطاعته أن يضع نهايات حادة للفصول ، وخاصة الفصل الثانى الذى لم نشعر بانتهائه على الإطلاق .

أما المزج بين الكوميدى والتراجيدى فيما أسماه المؤلف «**ملهاة مأساوية**» **فلم** يتضح فى الإخراج وضوحه فى النص المسرحى : كانت الكوميديا نابعة من حركات بعض الممثلين بحيث تضحكنا على الممثل نفسه لا على الشخصية من داخل الحدث ، ولا على الحدث من خلال الشخصية ؛ لأن التناول الإخراجى عموماً ليس هو التناول «**التراجيكوميدى**» الذى يمزج بينهما عضويًّا فى نوع من المحصلة الفنية ، لا حاصل الجمع .

ولقد ساعد على ذلك موسيقيًّا ألحان **شعبان أبو السعد** التى لم تكن متجانسة فيما بينها ولا فى علاقتها بالمناخ الفنى العام ، كانت ألحاناً تتراوح بين الموتيفات السيمفونية الغربية والجمل الموسيقية الفولكلورية : فالموسيقى فى خلفية المشهد الذى يموت فيه الملك كانت فاترة دون أدنى تأثير ، والأغنية المؤداة على فراشة كانت «فجة» دون

مستوى الموقف ، ولحن الجنازة كان كاريكاتيرياً دون إثارة للضحك .

كما زاد على ذلك تمثيلياً تعدد أساليب الأداء بين الطريقة الكلاسيكية **والطريقة الحديثة** وما بين الاثنتين . أما الأداء الكلاسيكى فقد جسده **كرم مطاوع** وإن بلغ به الذروة : فى إطار هذا اللون من الأداء استطاع أن يتألق فى دوره سواء على مستوى الحركة أو على مستوى التعبير أو على مستوى الإمساك بزمام العمل كله ، ولكن الذى فات (**كرم مطاوع**) هو التفاوت الفنى بين كلاسيكيته فى الأداء بتنغيمه للعبارة ، وبروزته للصورة ، ومغالاته فى إخراج الألفاظ ، وهو ما يصلح للشعر التقليدى عند **أحمد شوقى وعزيز أباظة** ، والى حد ما عند **عبد الرحمن الشرقاوى** ، وبين الشعر الجديد عند **صلاح عبد الصبور** وما يحتاج إليه من بساطة وانسيابية وقرب من الأداء الطبيعى . وهو ما حاولته **برلنتى عبد الحميد** بأسلوبها فى الأداء الحديث ، وإن فاتها فى أكثر الأحيان أنها تؤدى شعراً إنْ يكن جديداً فإنه ليس بنثر على أية حال . . لذلك كثيراً ما وقع منها إيقاع الدور ، ولم تكن هى الملائمة تماماً لهذا الدور . . أما **نور الشريف** فهو الذى وقع بين الاثنين كلاسيكياً أحياناً ، وحديثاً أحياناً أخرى ، وكان انشغاله بأسلوب الأداء حائلاً بينه وبين معايشة الدور ، وإكسابه ما يحتاج إليه من رومانسية برغم ما فيه من ثورية ، ومن انفعال برغم ما فيه من فعل ، دون أن يقلل هذا من إعادة اكتشاف نور الشريف مسرحياً ، واستعادته قيمة تمثيلية فوق جبين المسرح .

وأخيراً يجىء **عبد الرحمن أبو زهرة** ؛ ليظل كما هو عبد الرحمن أبو زهرة ، **فهو لا** يرتدى دوره ، وإنما يعلق نفسه على شماعة الدور ، ولو أنه نأى بموهبته الكوميدية عن الوقوع فى هوة « الفارسكة » والتمرغ على الأرض ، والإضحاك بلا ضحك — لكان ذلك أفضل له ولدوره وللمسرحية بكثير . أما الوصيفات الثلاث فلا نكاد

تميز فيهن سوى **نادية فهمى** التى كانت أكثر من زميلتيها **سميرة عبد العزيز ومنى قطان** تألقاً فى الأداء ، وحضوراً فوق المسرح .

وبعد هذا جميعه أرجو ألا نكون قد نصبنا للمؤلف والمخرج وحدهما خيمة من الثناء على عادة أصدقائهما من النقاد كما يقول **صلاح عبد الصبور** فى المسرحية ، وألا نكون قد نسينا جهد الممثلين الذين يقع على كاهلهم العبء الأكبر ، وبخاصة إذا لم يكن دورهم رئيسيًّا كدور الوصيفات الثلاث ، وأن نكون أخيراً قد وضعنا الصدق فوق الصداقات !

أقوى من الزمن . . أم من التاريخ ؟

الحب . . من حيث هو الألف والياء فى قصة الحياة ، الحب . . من حيث هو الحل الأوحد لكل ألغاز الخليقة ، الحب . . من حيث هو القيمة الكبرى التى تخلع على سائر القيم كل مالها من معنى ، الحب . . من حيث هو المعنى الذى يتلاقى فيه الطبيعى والروحى ، الزمانى والتاريخى ، المتناهى واللامتناهى ، هو الموضوع الرئيسى الذى أدار عليه الكاتب المسرحى **يوسف السباعى** مسرحيته الأخيرة « **أقوى من الزمن** » .

وأقول « **الأخيرة** » على اعتبار أن هذا الكاتب من الكتّاب الذين كتبوا للمسرح ، ولاتزال فى الآذان كلمات مسموعة من مسرحيتيه الأوليين « **أم رتيبة** » ١٩٥١ و « **جمعية قتل الزوجات** » ١٩٥٣ وكلمات مقروءة من مسرحيته الطويلة « **وراء الستار** » ١٩٥٢ .

على أنه إذا كان فى مسرحياته السابقة قد تناول مشكلات واقعية اجتماعية تختص بفئة بعينها من فئات الواقع أو شريحة بذاتها من شرائح المجتمع — فإننا نراه فى هذه المسرحية الأخيرة ينتقل من الواقعى إلى الرمزى ، ومن الاجتماعى إلى الحضارى ، ومن الجزئى الخاص إلى الكلى العام . فهو يناقش العلاقة بين « **الزمن** » و « **التاريخ** » وكيف أن الزمن موجة عابرة على صفحة التاريخ ، على اعتبار أن « الحادثة » الزمنية شيء عابر ، أما « الحادث » التاريخى فهو الباقى والخالد . وهو

يناقش العلاقة بين «الحب» و«الحرية» على أساس أن ممارسة الحب لابد منها لممارسة الحرية ، وإلا فماذا تكون الحرية بدون حب الحرية ؟ وماذا تكون الحضارة إن لم تكن هى تطور الإنسان من حب القوة إلى قوة الحب ؟ وهو يناقش أخيراً العلاقة بين «الموت» و«الحياة» على أساس أن الإنسان الحضارى أو الإنسان صانع الحضارة هو الذى يبقى فى التاريخ ، وببقائه فى التاريخ يستطيع أن يتجاوز قدر الموت ، فالتاريخ هو الإرادة التى يتحرر بها الإنسان من قدره : بأن يكون هو نفسه قدراً أمام الموت . . هكذا صنع المصريون القدامى «**الهرم الأكبر**» . . وهكذا بنى المصريون المعاصرون «**السد العالى**» فكانوا تعبيراً عن خاصية التواصل والاستمرار ، وعن خاصية «**الحضور الحضارى**» أمام أنفسهم وأمام الآخرين .

ولكى يجسد الكاتب هذه المعانى جميعاً لجأ إلى وسط رمزى بكليته هو «الجبل» وما يثيره رمز الجبل من دلالات وإيحاءات : الصمود والتحدى ، الشموخ والكبرياء ؛ كما لجأ إلى تقسيم الجبل إلى مستويين . . المعبد الذى شيده الفراعنة فى حضن الجبل رمزاً للعقيدة ، والسد الذى فجرناه من جوف الجبل رمزاً للعلم الحديث ، وكأنما بالعلم والعقيدة استطاع الإنسان المصرى أن يتحدى كل تحد ، وهذا هو معنى الأغنية التى تؤديها المجموعة استهلالاً للمسرحية : «وسع يا جبل يا جبل وسع ، وسع لى طريق الهوا وسع ، والأرض بتهز وتسمع» .

وفيما بين رمزى «المعبد الفرعونى» و«السد العالى» تدور أحداث المسرحية ، أو بالأحرى يدور حدثها الرئيسى الذى كثفه الكاتب فى «قصة حب» خيالية بين عمر المهندس المصرى الشاب الذى يعمل فى موقع السد ، وبين «مريت» الأميرة الفرعونية الجميلة بنة الملك رع والملكة نفرو التى نقشت قصة حبها لأمير الشمال (محب) على جدران المعبد ، بعد أن جاء يغزو البلاد ويلعب بقلب الأميرة ، حتى

اكتشف أخوها الأمير حور مؤامرته ، فقبض عليه وقدمه للمحاكمة أمام الآلهة .

وتتناسخ الأسطورة فى الواقع والوهم فى الحقيقة فيشعر عمر كأنما وقع فى حب الأميرة وقد عادت إلى الحياة ، وكأنما الأميرة رأت فيه (محب) أمير الشمال ؛ لتستعيد معه قصتها من جديد ، ويحدث هذا كله من خلال المفارقة الدرامية بين الفرعونى والعصرى ، أو بين الزمنى والتاريخى على نحو يذكرنا تذكيراً حاداً **قصةَ** الحب الأسطورية بين مشلينيا وبريسكا فى مسرحية **« أهل الكهف » « لتوفيق الحكيم »** ولكن بدلاً من أن يبعث مشلينيا من عمق ثلثمائة عام ليحب بريسكا ويعيش فى عصرها فإن مريت هنا فى **« أقوى من الزمن »** هى التى تبتعث من امتداد ثلاثة آلاف عام ليحبها عمر ويحييها فى عصره ، وبدلاً من أن يقهر الحب الزمن إلى أن يقهره الموت عندما يلفظ مشلينيا أنفاسه الأخيرة : « الزمن ؟ نعم محوناه ، ولكن هاهو ذا يمحونا ، الزمن ينتقم » – فإن الحب هنا يعلو على الزمن بتناسخه فى التاريخ ، وخروج مريت رمزياً من داخل التابوت: « الزمن يا مريت عمره ما خوفنى . دى أنفاسك فوق إيدى بحس بيها أقوى من كل اللى بيننا من فوارق ، بحس برغبتى فيكى أقوى من الزمن » ولكن مريت تكون قد أصبحت الواحد الذى فى الكل ، والكل الذى فى الواحد ، ويدوى صداها فى أحضان السد وفى قلوب العاملين بالسد ومن بينهم عمر : « فى كل مطرح تروحه حيوصلك صوتى ، أنا كوكب الأرض زمن الحب ملكوتى » .

هذه هى الثيمة المحورية التى صبَّها **يوسف السباعى** فى قالب الفانتازيا الدرامية مع الحرص على طابع المفارقة الكوميدية سواء فى رسم الشخصيات . . الفرعونية القديمة والمصرية المعاصرة ، أو فى خلق الموقف المسرحى ، فضلاً عن تطعيم النص بأشرطة فوتومونتاج سواء لوصف مظاهر الحضارة المصرية القديمة ، أو لوصف

عمليات التفجير فى الجبل لتحويل مجرى النيل ، وهى الأشرطة التى اقتربت بالنص لا من بناء المسرح التسجيلى ، ولكن من روح التسجيلية فى المسرح .

وقد عهد إلى **شوقى خميس** بإضافة الأغانى وصياغة بعض المواقف بالشعر العامى ، وليس من شك فى أنه نجح فى كتابة هذه الأغانى وبخاصة أغانى المجاميع « وسع ياجبل » و « ياحديد السد العالى » وأغانى الكورال وبالذات «كورال الشعب »وذلك أكثرمن نجاحه فى كتابة الأغانى الفردية ذات الطابع الميلودى . أما صياغته لبعض المواقف بالشعر العامى فربما كانت هى المسئولة عن لىّ عنق الأفكار ، وتسطيح مافى النص من مواقف دراميـة ، والاقتراب بالعمل من مشاهد الأوبريت الغنائى ، وقد تجلى ذلك فى موقف التداخل بين الوهم « مريت » والحقيقة « عمر » حيث ضاع الموقف الدرامى تحت وطأة الشعر الغنائى ، فلم نكد نعرف كيف تم اللقاء ؟ ونفس الشىء فى النهاية حيث لم نكد نعرف كيف تم الوداع ؟ بل ربما بدت مريت كما الخائفة من العلم والتكنولوجيا تحاول الهروب إلى الماضى ، وكأنها أضعف وليست أقوى من الزمن .

كذلك لم يكن هناك تمايز لغوى بين مريت وعالمها القديم ، وبين عمر وعالمه المعاصر ، كانت مثلهم فى كثير من مشاهد الفصل الأول تتكلم نفس اللهجة العامية مما أضعف من عنصر الإيهام المسرحى ، وأفقد المسرحية عنصر الإقناع الفنى .

أما الإخراج الذى تيسر له أقوى تجميع ممكن لعناصر العمل الفنى — الرقص والغناء ، الشعر والموسيقى ، الديكور والإضاءة ، الأزياء والمونتاج السينمائى — فقد حاول أن يعبر من خلال شكل المسرح وجمالياته ، بل ومن خلال تكنيكه أيضاً ، عن رؤية شمولية باستخدام أسلوب المسرح الشامل ، ولكن غلبة التابلوهات

الراقصة بالإضافة إلى المشاهد الغنائية اقتربت بالعمل من طابع الأوبريت الغنائى الاستعراضى .

وبمقدار ماوفق **نبيل الألفى** فى افتتاحية المسرحية التى جمع فيها بين الرقص والغناء خانه التوفيق فى ختام المسرحية حيث انطوت النهاية على مجموعة من الخطب التقريرية المباشرة التى اقتربت بها من أسلوب المسرح التعليمى ، فضلاً عن خلط هذا كله بالرمزية فى مشهد السجن ومشهد القصر ، مما لايتفق مع الإطار الإخراجى العام .

على أن أهم مايحسب لنبيل الألفى حقًّا فى هذه المسرحية هو تحقيقه لنوع من الانسجام الفنى بين ثلاثة أبعاد رئيسية هى الأداء والموسيقى والديكور ، وربما استطاع أكثر من أية مسرحية أخرى أن يخضع كلاً من الديكور والموسيقى لعصاه الإخراجية ، فعلى العكس من ديكور «**ثورة الزنج**» الذى طغى على الإخراج ، استطاع **عمر النجدى** أن يوظف الديكور لخدمة المسرحية ، وأن يجعله فعالاً ووظيفياً قبل أن يكون جميلاً وزخرفيًّا ، وهو ماتجلى فى ملء الفضاء المسرحى بما يوحى بالمعبد الفرعونى والسد العالى معاً ؛ كما تجلى فى الحرص على أن يكون ارتفاع الماكيت أقصر من قامة الإنسان ، بما يوحى أيضاً بأن الإنسان هو صانع التاريخ والحضارة .

وما يقال عن الديكور يقال مثله عن الموسيقى التى جاءت على العكس من موسيقى « **الأميرة تنتظر** » التى طغت على الإخراج هادفة تماماً لخدمة المسرحية ، فقد استطاع **جمال سلامة** أن يجعل من موسيقاه وسيلة لتكثيف الانفعالات ، وأداة للكشف عن الزمن ، وبخاصة فى التنقل النغمى بين بعدى الزمن . . القديم

والمعاصر ، ولو أن موسيقاه بوجه عام غلب عليها طابع الأوبرا والأوبريت أكثر من الطابع الدرامى .

فإذا انتقلنا إلى البعد الثالث وهو الأداء وجدناه ينقسم إلى نوعين : **الأداء** الرقصى والأداء التمثيلى :

أما الأداء الراقص فقد كان الجانب التعبيرى فيه الذى وضعت تصميمه الراقصة **مايا سليم** أفضل بكثير من الجانب الشعبى الذى صمم رقصاته **كمال نعيم** . فالرقصات التعبيرية جمعت بين جماليات التكوين ودلالة الإيحاء ورشاقة الحركة ، على العكس من الرقصات الشعبية التى بدت عادية ومألوفة ، فضلاً عما فيها من ارتجالية وتخبط لعدم انسجامها مع حركة المجاميع .

أما الأداء التمثيلى الذى وفق نبيل الألفى فى اختيار أكثر عناصره فتجىء فى طليعته الفنانة العائدة **برلنتى عبد الحميد** التى استطاعت بمواهبها الفنية ، الجسدية والصوتية والتعبيرية أن تمثل دورها بذكاء ، وأن تستوعبه بوعى ، وأن تؤديه بحساسية وشفافية واضحتين ، لقد كان كل شىء فيها يمثل : تعبيرات الوجه ، تلويحات اليد ، إيماءات الرأس ، تلوينات الصوت . وذلك كله فى وحدة حية أو حياة واحدة بقصد إعطاء الأثر الشامل للدور .

وكان **صلاح قابيل** مجتهداً فى دور « عمر » استطاع أن يمثل الوهم وأن يتمثله ، وأن يتجانس مع الإيقاع العام لحركة الدور برغم حاجة هذا الدور إلى تأثير الهيام الرومانتيكى أكثر من التأثر بالهم الواقعى ، وهو مالم يوفق فيه بشكل واضح .

أما **عبد الرحمن أبو زهرة** فكان فى استطاعته أن يكون أكثر إقناعاً وأشد إثارة لو أنه التزم بالخطوط العريضة لدوره ، وحاول أن يقدم « الشخصية »

لا « النموذج » دون أن يحملها المزيد من « الأفيهات » الكوميدية التى أخرجته عن إطار الدور .

وثمة مجموعة من الممثلين برز بعضهم بشكل واضح واستطاع أن يملأ فراغ دوره ، منهم : **مرسى الحطاب** الذى عاش دوره وعايشه واكتسح زميليه (صلاح وأبو زهرة) وكشف عن ممثل موهوب وحاضر .

ثم **فاتن أنور** الممثلة الموهوبة التى تتمتع بتميز فى حضورها المسرحى ، وذكاء فى أدائها التمثيلى ، ووعى بأسلوب الأداء لدى الممثل الحديث ، وقدرة على المزيد من العطاء لو أنها أعطيت فرصاً أكبر .

ثم **محمود حجازى** فى دور البوسطجى الذى يوحى برغم صغره بممكنات ممثل كبير ، وبرغم صغر دوره بقدرات أكبر على التعبير ، ثم مجموعة أخرى من الممثلين لا نكاد نميز فيها سوى **فايق عزب** كبقعة ضوء ساطعة وسط عدد غفير من الممثلين ، يحتاج إلى الكثير والكثير جداً من المران والتدريب والتمرس بخشبة المسرح .

عموماً ، ومهما يكن من شىء . . أى شىء – فإن أهم إيجابية فى هذه المسرحية – أنها تعبير حى عما يمكن أن نسميه بمسرح المعركة ، وعما يمكن أن نصفه بالنغمة الصحيحة فوق المسرح . فى هذه الفترة الهامة من تاريخ انتكاس هذا المسرح ونضال هذا الشعب .

من الذى بنى مصر ؟
وهل هذا هو السؤال ؟

أكتوبر . . الشرارة . . أكتوبر الاقتحام . . أكتوبر العبور . . أكتوبر البطولة . . أكتوبر النصر – هذه جميعاً وكثير غيرها هى المعانى الجليلة والنبيلة التى يعنيها أكتوبر العظيم ، ويعنى معها انطلاقة الإنسان المصرى من سفح الهزيمة إلى سطح النصر . لكى يكون . . ولكى يوجد . . ولكى يحيا ويعيش . . فارضاً ذاته على خريطة العالم . . معلناً عن وجوده فى موكب العصر !

والمسرح باعتباره فنًّا من فنون التعبير ، إن لم يكن أبا فنون التعبير – حاول جاهداً ولا يزال يحاول أن يرتفع إلى مستوى ذلك الحدث الكبير ، وأن يستثمره استثماراً عبوريًّا جديداً تعميراً لإنساننا الأكتوبرى الجديد ، ملتحماً غير منعزل عن همومنا وأشواقنا ، ومنفتحاً غير منغلق عن حقائق المجتمع وقضايا العصر .

من هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر – كان قصور المسرح وربما أيضاً تقصيره عن مواكبة ذلك الحدث الضخم ، والارتفاع بمستوى تصوره وأيضاً تصويره إلى الكلمة الطلقة . . والحركة الفعل . . والحوار الانفعال . . وإذا كانت الأعمال الفورية التى ظهرت فى أثناء المعركة وفى أثرها مباشرة لها عذرها الوقتى شكلاً ومضموناً . . باعتبارها أعمالاً ميدانية . . وسيلتها التعبير الفورى والسريع والمباشر ، وغايتها شن الغارة الفنية على روح العدو . . واستبدال الإبرة بالسونكى ، ونحن

نعزف فوق الجبهة سيمفونية النور والنيران – فلست أرى بعد مضى عام على العبور ، ونحن نحتفل فى هذه الأيام بالعيد الأول للنصر سوى أن كتّابنا لايزالون فى منطقة الاعتذار بقصر الوقت الكافى للتصور والتصوير . . أو للتمثل والاستيعاب ، وإذا كان هذا هو عذر بعض كتّابنا الشبان – فهل يكفى أن يكون عذراً لأغلب كتّابنا الراسخين ؟

أقول : هذا كله بمناسبة العرض المسرحى أو الاستعراض المسرحى المسمى « **حبيبتى يا مصر** » باعتباره من عروض الإنزال الأولى فى الجبهة الفنية احتفالاً بالعيد الأول للنصر ، وكنا ننتظر من هذا العمل بالذات وهو يحمل على جبينه أسماء لها ثقلها الفنى تأليفاً وتلحيناً وإخراجاً أن يكون فى مستوى هذه الأسماء **سعد الدين وهبه** . . **سعد أردش** . . **بليغ حمدى** . . فضلاً عن مستوى الحدث الكبير ، ولكن هذا كله شىء والذى حدث على المسرح شىء آخر !

فهنا عمل لانستطيع منذ البداية أن نسكنه فى خانة من خانات الفن المسرحى ، أو ندرجه تحت جنس من الأجناس الفنية المعروفة أو المتعارف عليها . . هل هو أوبريت مسرحى ؟ هل هو عرض غنائى راقص ؟ هل هو استعراض لوحات درامية غنائية راقصة أو هو مجرد توليفة تجمع بين الموسيقى والرقص والغناء ، فى شكل من أشكال المسرح ؟

ليكن مايكون تصنيفه هنا . . والآن . . برغم أن التصنيف كما يقول **أرسطو** هو أولى خطوات المنهج العلمى ، ولنكتف بأنه عمل من الأعمال التى تشارك فى الاحتفال الدائر بالعيد الأول للنصر ، وأنه من ثم عرض « مناسبة » أو كما نقول فى الأدب « **شعر المناسبات** » – فهنا أيضاً فى الفن . . « **مسرح المناسبات** » !

ومع هذا كله فما الذى يقوله هذا العمل ؟

مجموعة من الفنانين التشكيليين ، ومن المثالين بالذات . . فاجأتهم المعركة ، وهزت مشاعرهم الأخبار ، وزلزلت كياناتهم الأحداث ، فراحوا يفكرون . . ما العمل ؟ وما الذى يقدمونه للمعركة ؟ وإذا كانت المعركة معركة حديد ونار . . عرق ودم . . جهد وجهاد . فهل الخطوط والألوان لها دور فى المعركة ؟ وهل الكتلة فى الفراغ يمكن أن تقول شيئاً أى شيء ؟

أما الشعور فقد تكلم . . وأما اللحن فقد عبر . . وأما الكلمة فقد قالت ، وصحيح أنه ليس كل من نظم بشاعر . ولا كل من لحن بفنان ، ولا كلُّ من تكلم بكاتب ، ولكن الصحيح أيضاً أن الكل حاول . . فما الذى فعله الفنانون التشكيليون ؟

ويظل السؤال يدوى فى نفوس هذه المجموعة من التشكيليين ، ويكبر السؤال فيصبح تساولاً عمن بنى مصر ، ويظلون يفكرون حتى يستعرضوا تاريخ مصر من أقدم عصورها حتى الوقت الحاضر ، من بناء الأهرام إلى بناء السد العالى مروراً بكل محاولات البناء التى قام بها الإنسان المصرى عبر تاريخه الطويل والعميق . . الحافل بأساليب المقاومة والنضال . . الشاهد حتى فى أحلك الفترات بعكوف الإنسان المصرى على صناعته الأصيلة . . صناعة الحضارة ؟

ومع هذا كله لا يهديهم التاريخ إلى الكيفية التى يعبرون بها عن حدث العبور ، والتى يطالعون بها وجه مصر إلى أن تخرجهم «**وزارة الثقافة**» من الحيرة وتهديهم إلى الحل ، بالإعلان عن مسابقة لتصميم تمثال «**للجندى المجهول**» ولا يكادون يصدقون النبأ السعيد حتى تقرأ لهم إحدى زميلاتهم شروط المسابقة ، وتؤكد لهم أن المسابقة عليها إمضاء الوزير «وادى إمضاء الوزير» !

ويخرج الفنانون جميعاً من الحيرة بعد أن نزل عليهم الحل ، ولا يبقى أمامهم إلا

السؤال عن « **الجندى المجهول** » من هو ؟ ولكنهم يعودون ويدخلون فى حوار جديد حول تعريف الجندى المجهول لا يقل طولاً وعرضاً عن الحوار الدائر من زمان حول تعريف العامل والفلاح ! وبرغم ذلك لاينتهون إلى تعريف جامع مانع لماهية « الجندى المجهول » ، فيرسلون إلى أستاذهم الروحى الذى يجىء إليهم خصيصاً فيخرجهم من الورطة – حين يعرف لهم الجندى المجهول بأنه « الإنسان المصرى الذى صاغ حضارة مصر ، وفدى أرضها بدمه . . هو الفلاح والعامل والمثقف والعالم . . هو المقاتل فى حب مصر . . منذ أن كانت مصر » .

وبهذا التعريف يخرج الفنانون من أزمتهم بالاشتراك جميعاً فى تصميم تمثال واحد يجسد هذا التعريف للجندى المجهول ، وعلى هذا المعنى ينتهى المضمون الدرامى فى هذا العرض الاستعراضى ، وأقول : المضمون الدرامى تجاوزاً ؛ لأن العمل يكاد يخلوا فعلاً من أى مضمون درامى ، أو أن مضمونه الدرامى لايكاد يزيد على هذه الفكرة البسيطة . . البسيطة إلى أقصى حد ، وكان فى إمكان الكاتب أن يعمق هذه الفكرة ويطورها ويكسبها أبعاداً أوسع أفقاً وأرحب مدى لو أنه مثلاً استعرض مفهوم الجندى المجهول فى مختلف العصور التى مرت بمصر ؛ حتى يصل إلى عصر العبور ، فينبثق التعريف من داخل الاستعراض منطوياً على عمقه الدرامى ومغزاه التاريخى بدلاً من أن يطل على العمل من الخارج بشكل تقريرى لا يخلو من السطحية أو التسطيح . كذلك لم يكن ثمة داع لمسابقة تعلن عنها وزارة الثقافة لكى ينطلق الفنان نحو التعبير . وإنما هذا الانطلاق كان ينبغى أن يكون الدافع إليه المعركة وليس المسابقة ، وأن يكون الغرض منه المساهمة فى الحدث وليس الفوز بالجائزة !

وقد نختلف مع الكاتب فى أن يقوم عمل كهذا حول مجرد السؤال عمن بنى مصر ، أوعمن هو الجندى المجهول ، فهذه فى تقديرى سفسطة بيزنطية لا تقدم

ولا تؤخر ، ولا تنقل إحساساً عميقاً بالحدث العبورى ، أوتشكل صورة واعية لذلك الشيء الكبير الذى حدث فى أكتوبر ، وإنما الأجدى من هذا كله هو إضاءة الأبعاد الحقيقية لأحداث السادس من أكتوبر إضاءة تجعل إنساننا المصرى أكثر وعياً بحقيقة ذاته ، وحقيقة مجتمعه . وحقيقة عصره .

وأما الذى لانتفق فيه مع الكاتب على الإطلاق فهو تبريره للهزيمة أى هزيمة . . بدعوى أن الهزيمة تمهد للنصر ، كما يؤدى الظلام إلى النور . فهذه قضية باطلة أولى به ألا يطرحها أصلاً ، لأنها هى الأخرى لاتقدم ولا تؤخر فى الفكرة المحورية التى أدار عليها عرضه الاستعراضى ، فمهما يكن من شىء فالهزيمة هى الهزيمة والنصر هو النصر ، وأولى بنا أن نقول : وداعاً لهزيمة الخامس من يونية ، وأهلاً بنصر السادس من أكتوبر . . .

فإذا تركنا فكرة هذا العرض أو الفكرة فى هذا الاستعراض ؛ لأنه كما قلت لا ينطوى على مضمون درامى بالمعنى الحقيقى الذى يعنى حدثاً يتطور ، وشخصيات تتبلور ، وحواراً يدور أو يدار ، وكلها أشياء تحسب على سعد الدين وهبة ولا تحسب له . بل أكاد أقول يحاسب عليها ، وإذا انتقلنا إلى الإخراج - وجدنا أن **سعد أردش** لا يصدر عن رؤية إخراجية واضحة أو تصور فنى معين ، وإنما كل الذى حاوله هو تجسيد هذه الفكرة لا من خلال الشخصيات المسرحية والأداء المسرحى ، ولكن من خلال اللوحات الغنائية والاستعراضية ، فالرقص والغناء هما الجناحان الرئيسيان اللذان حاول سعد أردش أن يحلق من خلالها بهذه « الفكرة » التى كتبها سعد الدين وهبة ، لذلك بدا الجانب التمثيلى المسرحى أضعف جوانب هذا العرض الاستعراضى ولو أن المخرج وفق فى اختيار العناصر الشمولية القادرة على الجمع بين الأداءين . . التمثيلى والغنائى لما بدا العمل كأن كل عنصر من عناصره فى جانب

دون أن تلتحم العناصر بعضها فى البعض الآخر ، ودون أن تتحد الجوانب فى كل واحد ، فالأداء الغنائى بدا منفصلاً تماماً عن الأداء التمثيلى ، وبدا الاثنان منفصلين تماماً عن الأداء الراقص أو عن التابلوهات الراقصة بوجه عام .

وبصرف النظر عما يؤدى إليه ذلك من تحويل الأداء الغنائى إلى طرب ، والأداء التمثيلى إلى ثرثرة ، والأداء الراقص إلى إثارة ؛ فإن الفصل بين اللوحات أدى إلى تبريد المواقف ، وقطع التسلسل . والإحساس بالانتقال المفاجئ من لوحة إلى لوحة ، وكأننا ننتقل من طقس فنى إلى طقس فنى آخر ، فضلاً عما يكتنفه هذا الإحساس بتوالى النقلات من فقدان العمل لوحدته الفنية أو تجانسه الفنى .

ولقد ساعد على ذلك وأدى إليه عدم التفات المخرج إلى الفواصل المحسوسة بين النقلات ، والفجوات الطويلة بين كل لوحة وأخرى ، ولو أنه حرص على ملء هذه الفجوات وإذابة الفواصل بين اللوحات بالتغيير الأسرع للديكور ، والاستغلال الأفضل للإضاءة – لكان ذلك فى خدمة العرض ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن « الميزانسين » لم يتحكم فى حركة الممثلين والمطربين . . والاستثناء هنا بطبيعة الحال للوحات الاستعراضية . . وإنما الميكروفونات ووضعها السيئ فوق المسرح هى التى تحكمت فى هذه الحركة المسرحية – قلنا : إن هذا العمل بوجه عام لا يحسب له . . وأكاد أقول : يحاسب عليه !

ويجىء فى ترتيب الأهمية بعد الفكرة والإخراج الموسيقى والألحان التى ألفها الفنان العاشق للمسرح **بليغ حمدى** ، والتى كانت أبرز ما فى هذا العرض الاستعراضى ، وخاصة نجاحه فى محاولة الجمع بين استخدام التوزيع الموسيقى من ناحية ، والمحافظة على الروح الشعبية من ناحية أخرى ، فضلاً عن نجاحه فى وضع موسيقى الباليه والمحافظة على التآلف النغمى والحركى فى رقصات الباليه التى كانت

بحق أروع مافى العمل كله . على أن الذى يلاحظ على موسيقى بليغ وألحانه فى هذا العمل – هو تأثره فى بعض التابلوهات الاستعراضية بروح **سيد درويش** أحياناً وبطابع **الرحبانية** أحياناً أخرى ، كما يلاحظ كذلك تفاوت الألحان بين العادى وفوق العادى دون أن تكون جميعاً فى مستوى تصاعدى أو تجانسى واحد ، كما فعل فى عمله الأكثر نجاحاً « **تمر حنة** » . والذى يلاحظ أخيراً على الموسيقى بوجه عام هو اهتمام بليغ البالغ بافتتاحية الفصل الأول دون أى اهتمام بافتتاحية الفصل الثانى ، ولو أنه أعاد النظر فى الافتتاحية الثانية بما يجعلها ترتفع إلى مستوى الأولى – لكان ذلك فى مصلحة العمل بكثير .

وهنا نشير إلى الجهد الواضح الذى بذله شاعر العامية **عبد الوهاب محمد** ، واستطاع أن يترك بصماته الشعرية والشاعرية على جبين العمل كله برغم تفاوت الأغانى فى مستواها الفنى من حيث التجديد تارة والتقليد تارة أخرى ، وإن كان خصب شاعرية هذا الشاعر ، وتنوعه بين الشعبى والوطنى والعاطفى ، يعد كسباً حقيقيًّا لمسرحنا الغنائى .

فإذا انتقلنا من الموسيقى والألحان والأشعار إلى التابلوهات الراقصة راعتنا – كما أشرت – رقصات الباليه البالغة العذوبة والإتقان ، البليغة التعبير والتصوير ، والتى يعود الفضل فيها إلى مصممة الباليه **مايا سلم** ، وفى تقديرى أن تضمين فن الباليه فى الأعمال المسرحية التى تعرض على الجمهور العريض ، هو أفضل طريق لانتزاع هذا الفن الرفيع من عزلته الباردة وطرحه على الجمهور العام ؛ حتى يستطيع أن يتذوقه ويقبل عليه إقبالاً كاملاً فى أعمال متكاملة . وربما تفاوتت الرقصات الشعبية من حيث الروعة فى التصميم والبراعة فى الأداء نظراً لتعدد المصممين من ناحية ، وتفاوت مستوياتهم من ناحية أخرى . لذلك كنت أفضل توحيد الرقصات الشعبية

فى مصمم واحد حفاظاً على التجانس الفنى ، ومحاولة للارتفاع بها إلى مستوى رقصات البالية التى فاقت الرقصات الشعبية بشكل صارخ .

يبقى أخيراً الأداء بأنواعه ، لنؤكد ماسبق أن قلناه من عدم وجود تجانس أدائى بين المنشدين من ناحية **شريفة فاضل** ، **ومحمد عبد المطلب** ، **وماهر العطار** ، **وعصام عبد العزيز** ، **وفردوس عبد الحميد** ، والممثلين من ناحية ثانية **فاروق نجيب** ، **ونبيل الهجرسى** . **وفاتن أنور** ، **وجمال إسماعيل** ، **وسميرة عبد العزيز** ، ثم بينها وبين الراقصات من ناحية ثالثة وأخيرة ، ولو أن نتيجة ذلك لا تقع على عاتق المخرج بمقدار ماتقع على عاتق « **الممثل الشامل** » الذى لانكاد نعثر عليه حتى الآن .

أما الديكور الذى قامت بتصميمه **نهى برادة** فلم يكن فى معظمه أو باستثناء (لوحة) **الإسكندر الأكبر** فى الفصل الأول ، ولوحة **السلطان سليم** فى الفصل الثانى – لم يكن فى مستوى ضخامة العمل بشرياً ومادياً ، ولا فى مستوى رقصات الباليه أو حتى الرقصات الشعبية ، كان عادياً بشكل غير عادى ، عاجزاً عن ملء فراغات هذا المسرح الكبير ، واحتواء ما بداخله من عناصر بشرية .

عموماً ومهما يكن من سلبيات هذا العرض أو الاستعراض ، وهى السلبيات التى تفوق ما فيه من إيجابيات وبشكل صارخ : صارخ لأننا كنا ننتظر من أعمدة العمل الرئيسية ما يناسب أحجامهم الفنية ، وما يتناسب بعد ذلك وحجم الانفاق البشرى والمادى ، فإن هذا العمل لا يكاد يشفع له سوى اسمه « **حبيبتى يا مصر** » وسوى شرف انتسابه إلى المشاركة فى الاحتفال بالعيد الأول للنصر ! .

دنيا البيانولا أم قصر الشهبندر ؟

فى هذه المرحلة بالذات من تطور حياتنا الفنية والمسرحية ، وهى المرحلة التى غلب عليها تيار الكوميديا الغنائية الاستعراضية المأخوذة فى أغلبها عن الأفلام الأجنبية بطريقة الإعداد أو التمصير ، وهى المرحلة التى غرق فيها مسرحنا حتى أغرق معه الجمهور ، فأصبحت الموسيقى والرقص والغناء – فضلا عن الاستعراضات الحية وغير الحية – من العناصر الرئيسية فى أى عرض مسرحى .

فى هذه المرحلة التى تتداخل فيها المفاهيم وتختلط فيها الحدود بين المسرحية الغنائية من ناحية ، وبين المسرحية التى تتخللها عناصر الرقص والموسيقى والغناء من ناحية أخرى – يصبح هاماً وضرورياً أن تتدخل القوى الفنية والفكرية فى حياتنا المسرحية ؛ لتصحيح مسار المسرح الغنائى ، والعودة به إلى خطه الأصولى السليم ، لا كما كان عند رواد مسرحنا الغنائى فى أواخر القرن التاسع عشر عند الرائدين . . السورى **أبو خليل القبانى** والمصرى **يعقوب صنوع** ، ولا كما كان فى طوالع القرن العشرين عند **سلامة حجازى وسيد درويش** ، ولكنْ مطوراً إلى المفاهيم **الذوقية** والجمالية المعاصرة ، وغير منعزل عن أهم القضايا الاجتماعية التى يعيشها إنساننا المصرى فى الوقت الحاضر .

وإذا كنا فى السنوات الأخيرة قد شاهدنا محاولات للاستمرار بالمسرح الغنائى سواء فى شكل إحياء لأوبريتات **سيد درويش** كما فى «**شهرزاد**» و «**العشرة**

الطيبة» ، أو فى شكل استلهام للفولكلور الشعبى كما فى «**ليل يا عين**» و «**مهر العروسة**» ، أو فى شكل تسجيل لتاريخنا الوطنى كما فى «**الليلة العظيمة**» ، و «**القاهرة فى ألف عام**» أو فى شكل تصوير لنضالنا الاجتماعى كما فى «**الحرافيش**» و «**وداد الغازية**» ثم عدنا وشاهدنا محاولات أخرى أكثر تطوراً لتأصيل هذا الفن فى واقعنا المسرحى ، كتلك التى ظهرت بصورة غائمة فى «**ملك الشحاتين**» و «**ياسين ولدى**» ثم بصورة أكثر وضوحا وقوة فى «**تمرحنة**» - فإننا نستطيع أن نقول : إن فى هذا العمل الجديد «**دنيا البيانولا**» محاولة جادة للسباحة فى بحر المسرح الغنائى أو الدراما الغنائية !

فهنا عمل من حيث الموضوع أو المضمون يعتبر دراما غنائية بسيطة ذات مضمون تقدمى هادف ، ومن حيث الشكل أو الإطار يعتبر محاولة لارتداء زى الأوبريت المسرحى . وأكاد أفصل هنا بين المضمون وبين الشكل ؛ لأن الغنائية فى هذا العمل تكاد تقتصر على المظهر الخارجى دون أن تشكل نسيجه الأساسى ، فإذا كانت «الغنائية» فى الأوبريت المسرحى لابد من توافرها فى النسيج الدرامى نفسه ، فإننا لا نكاد نحس بهذه الغنائية لا فى حوارها السردى ، ولا فى مواقفها الدرامية ، ولا فى تطور أحداثها المسرحية ، فضلاً عن أن شخصياتها بعامة أو شخصيتيها الرئيسيتين ليستا ذات طابع غنائى أصيل !

صحيح أن «الغنائية» تتوافر فى الأغانى والأشعار أو فى أغانى العرض ومواويله فضلاً عن نشيده الختامى والجماعى ، ولكن هذا هو المظهر الخارجى للغنائية الذى لا يتوافر لا فى نسيجها اللغوى ، ولا فى حدثها الدرامى ، ولا فى شخصياتها الغنائية أو الأوبريتية بوجه عام ، وإنما لابد من النسيج الغنائى الداخلى لكى يكتمل فن الأوبريت المسرحى .

ومن هنا تصبح « **دنيا البيانولا** » كما ذكرت دراما غنائية بسيطة الموضوع ، تقدمية المضمون ، تدور حول حكاية عادية ولكنها لا تخلو من العمق والمغزى ، حكاية « قصر الشهبندر » الذى جار عليه الزمن ، وفقد مظاهر الفخامة والأبهة بعد أن مات عاهله الكبير « الشهبندر باشا » وتركه إرثا لابنته « حكمت هانم » التى سرعان ما وجدت نفسها فجأة عاطلة بالوراثة ، بلا مورد يعينها على الحياة ، ولا وظيفة تحفظ لها كيانها فى المجتمع وخاصة بعد أن مات عنها زوجها ، وترك لها ابنة شابة اسمها كريمة ! .

ولا تجد السيدة العجوز حلاً لأزمتها المالية والاجتماعية سوى تأجير القصر لأفراد أسرة الشهبندر من الفقراء والبسطاء وأصحاب الحرف الصغيرة ، عساها تحتفظ فى النهاية بذكرى اسم الشهبندر ، بدلاً من أن يدفن تحت أنقاض القصر . وتنبت فى ردهات القصر قصة حب بين ابنتها كريمة وبين رشاد أحد فقراء أسرة الشهبندر ، ممن يعملون فى « الطابونة » نهاراً ويستذكرون دروسهم ليلاً ، على أمل أن يتخرج فى الجامعة ويتقدم لخطبة كريمة ، ولكن هذه العلاقة لا ترضى « السيدة العجوز » ولا ترضى عنها ، بعد أن تمرغت فى حياة العز والثراء ، وذاقت مرارة العوز والحرمان ، وكل ما تخشاه أن تتزوج ابنتها هذا الشاب الفقير ، فيجسد لها مأساة سقوط وانهيار أسرة الشهبندر . إلى أن يزور القصر رجل مهيب ورهيب تفوح منه رائحة الثراء ، ونكتشف فيه « بهجت مسعود » الفتى الذى وقع فى غرام حكمت ذات يوم ، ومنذ عشرين عاماً بالتحديد ، وتقدم لخطبتها فرفضه أبوها الباشا لفقره ، فما كان منه إلا أن هاجر من البلدة ، طمعاً فى جمع المال ، وها هو ذا يعود الآن وقد صمم على الانتقام ، وهو انتقام من نوع غريب !

إنه يعرض على حكمت هانم أن ينتشلها من فقرها بأن يشترى القصر ، ويطرد

من فيه من السكان ، ويحيله إلى فندق شرقى على الطراز القديم ، فيستثمر أمواله ويكسب من ورائها آلاف الجنيهات . وتتخيل حكمت هانم فى أول الأمر أنه لا يزال على حبه القديم ، ولكنها تفاجأ برغبته فى الزواج من ابنتها كريمة ، فى مقابل أن يستثمر لها القصر ، ويغدق عليها الأموال ! وتتردد طويلا وكثيراً حتى توافق فى النهاية ، ولكنها تواجه مشكلتين . . مشكلة سكان القصر ، ومشكلة ابنتها كريمة . هل يوافق سكان القصر من الناس البسطاء على مغادرته . . وإلى أين ؟ وهل توافق كريمة على الزواج من هذا الرجل . . وماذا تفعل فى قصة حبها مع رشاد ؟

أما المشكلة الأولى فيتكفل رجل الأعمال بحلها . . يحلها بالمال . . بعد أن يعرض على فقراء القصر مغادرته نظير مبلغ طائل لكل منهم . . وأما المشكلة الأخرى فتحاول هى أن تحلها . . تحلها بالإكراه ، إكراه ابنتها كريمة على التخلى عن رشاد صورة الفقر والقهر ، والزواج من بهجت صورة الغنى والثراء ، ولكن كريمة ترفض هذا كله ، بعد أن تضع كلاً منهم فى مواجهة نفسه وفى مواجهة ضميره ومصيره ، تثور على أمها ، وتتمسك (بخطيبها) وترفض رجل الأعمال ، وتوقظ القيم النائمة فى قلوب القصر ، قيم العزة والكرامة والإرادة ، قيم عشاق الحياة الذين لا ينحنون أمام أى عابر سبيل ، وقيم صناع الحياة الذين لا يعرفون شيئاً اسمه المستحيل .

وهكذا تلتقى الأصالة بالإرادة ، ويلتقى الحب بالحياة ، وينتصر قصر الشهبندر على كل عميل أو دخيل ، وتدور من جديد عجلة الحياة بعد أن دارت من قبل عجلة الثورة !

وتلك هى حكاية قصر الشهبندر بخطوطها البسيطة الواضحة . ومضمونها التقدمى الهادف ، التى تؤكد ثقتنا فى **محمود دياب** واحداً من كتّاب الفكرة الذين

يؤمنون بدور الكلمة ومسئولية الفنان ، وخاصة فى مراحل الانتقال ، حيث تتداخل المعانى وتختلط الأشياء . . وتصبح مهمة الكاتب هى التنوير من ناحية والتثوير من ناحية ثانية ، والالتزام بقضايا المجتمع من ناحية أخيرة !

على أن تقييمنا لهذا العرض المسرحى ينبغى أن يظل فى حدود كونه دراما غنائية بسيطة ، دون أن يكون بالضرورة ذلك الأوبريت المسرحى ، ولعلنا داخل هذه الحدود نأخذ على العمل فى نسيجه اللغوى جفاف الكلمة ومباشرة العبارة ، كما فى المونولوج الهتافى قبل الأخير عند رشاد ، والمونولوج الهتافى الأخير عند كريمة ، بدلاً من النسيج اللغوى الشاعرى أو الأقرب إلى الشاعرى ، كما نأخذ على شخصياته انحناءً والتواءً بدلاً من التطور فى خط درامى صاعد كما فى شخصية «حكمت» أو حشواً وثرثرة كما فى شخصية «محاسن» التى اعتنى بها الكاتب بلا داع ، فى الوقت الذى يمكننا فيه أن نحذفها كلها دون أن يحدث فى العمل أى تغيير.

وقد نأخذ على العمل فى فصله الأول مطًّا واستطالة حيث الكثير من الثرثرة والتفاصيل الصغيرة ، كما نأخذ عليه فى فصله الثالث والأخير مواقف متسرعة وغير مقنعة بل سطحية بشكل واضح كما فى استجابة سكان القصر لإغراء المال ، ثم عودتهم فجأة وبلا إقناع كاف إلى رفض المال ورجل الأعمال ، وقد يذكرنا العمل فى عموده الفقرى مسرحية **ديرنمات** الشهيرة «**زيارة السيدة العجوز**» على نحو يغرينا بأن نطلق عليها «**زيارة السيد العجوز**» . . . بل قد يجعلنا هذا العمل نتساءل : لماذا جعل الكاتب عنوانه «**دنيا البيانولا**» . . بدلاً من «**قصر الشهبندر**» ، والبيانولا ليس لها دور عضوى فى بنيان العرض ، ولا دور رئيسى فى تطور الأحداث ؟

أقول : إننا قد نأخذ هذا كله على هذه الدراما الغنائية ولا أقول الأوبريت

المسرحى ، دون أن يعصمنا ذلك من أن نصفها بأنها حقًّا دراما غنائية جميلة وجليلة !

ولقد ساعد على إضفاء عناصر الجمال والجلال الأغانى والأشعار التى تكفل بها شاعر العامية «**سيد حجاب**» والتى استطاعت أن تكسو الإطار الخارجى غلالةً من شعر العامية شفافة أحياناً وسميكة أحياناً أخرى ، شفافة فى أغانى الصولو والدويتو وسميكة فى أغانى الجماعة أو المجاميع ، وكأنما يحاول أن يجمع بين أغانى الحب وأشعار الثورة ! ويستعيض بهما عن الغنائية الداخلية المفتقدة أصلاً فى الحوار النثرى ، بدلاً من الحوار الزجلى أو المنغوم ، وهو ما يقتضيه نسيج الأوبريت المسرحى . على أن أغانى الجماعة على قلتها لم تلق من سيد حجاب العناية التى لاقتها الأغنيات الفردية ، وهو ماكان يحتاج منه إلى جهد أكبر !

فإذا انتقلنا إلى الإخراج راعنا الجهد الكبير الذى بذله المخرج **كرم مطاوع** فى تجسيد هذا العمل ، وتضفيره بعناصر الغناء والأداء والحركة والتشكيل ، ومحاولة تقديمه فى وحدة حية أو حياة واحدة !

لقد درس كل كلمة ، وحلل كل عبارة ، وقاس كل حركة ، ثم وضع هذا كله فى إطار مسرحى يوحى بالأوبريت ، ولكنه فى الحقيقة مجرد دراما غنائية . ومن هنا بدا التشكيل العام كما لو كان أكثر اتساعا من موضوعه ، أو بعبارة أخرى بدا الإطار الخارجى أضخم بكثير من عناصره الداخلية !

وصحيح أن **كرم مطاوع** عمل حساب الإيقاع التفصيلى لكل مشهد على حدة عمل حساب عناصره كافة من حيث الصمت والكلام ، من حيث الحركة والإيماءة ، من حيث التشكيل والإضاءة ، من حيث الموسيقى والغناء ، ولكنه عمل حساب هذا كله لخدمة كل مشهد على حدة ، لا لخدمة وحدة الفصل كله فضلاً

عن وحدة العرض بوجه عام . ولذلك جاء اهتمام المخرج ببعض عناصر العرض المسرحى على حساب وحدته الشاملة ، وعلى حساب وحدة الإيقاع العام .

وليس أدل على ذلك من التفاوت الكيفى الواضح بين الديكور من ناحية ، والرقصات من ناحية ثانية ، والموسيقى والألحان من ناحية ثالثة وأخيرة ، أما الديكور الذى قام بتصميمه الفنان الموهوب **سمير زكى** فربما كان أبرز ملحقات الإخراج ، وأكثرها روعة وبراعة ، لقد برع هذا الفنان فى تصميم القصـر بوجهته وجانبيه ، حيث الشرفة فى المواجهة والمشربيات فى الجانبين ، والفسقية والنافورة فى إمامية المسرح ، وكان أكثر براعة فى تحريك جدران القصر القديم ، وإحالته إلى قاعة من قاعات ألف ليلة وليلة ، محافظاً فى ذلك كله على الجمالية التشكيلية والوظيفية الدرامية ، ونجح المخرج هنا فى تضفير الديكور بالإضاءة ، فبدا التعبير الإضائى داخلاً فى نسيج التعبير الديكورى ، شرحاً وتفسيراً للمضمون الدرامى فى المسرحية .

وذلك على العكس من الرقصات التى قامت بتصميمها الفنانة **سلوى طلب** ، والتى كانت دون المستوى بكثير ، سواء من حيث جمالية التشكيلات ، أو من حيث دلالة التكوينات ، فضلاً عن تفاوت الراقصات والراقصين شكلاً وأداء ، وقد نضيف إلى تصميم الرقصات تصميم الملابس والأزياء التى كانت باستثناء الأدوار الرئيسية . . أى كلام !

فإذا كان الديكور فى طرف والرقصات فى طرف آخر فقد جاءت الموسيقى والألحان وكأنما لتقف من حيث المستوى وسطا بين هذين الطرفين ، ومع تقديرنا للفنان الكبير **محمد الموجى** الذى تعد مشاركته فى هذا العمل كسباً لمسرحنا الغنائى بوجه عام فإن ألحانه وموسيقاه بمقدار ما كانت مهاداً بارعاً للعمل كله لم تكن كلها

فى مستوى كيفى واحد ، وكانت تحتاج فى أكثرها إذا استثنينا بعضها إلى جهد أكبر من أجل التلوين والإبداع ، وخاصة افتتاحيات الفصول .

وتبقى الكلمة الأخيرة عن الممثلين أو بالأحرى المطربين ، وأقول الممثلين فى ناحية والمطربين فى ناحية أخرى ؛ لأنها المشكلة التى لا يزال يعانى منها مسرحنا الغنائى حتى الآن ، مشكلة المطرب الممثل ، أو المغنى المؤدى فى ذات الوقت ، فما أوفر ثروتنا البشرية فى الغناء أو فى الأداء ولكن ما أندرها فى الغناء والأداء معا ! لهذا كان لابد من تقديم بعض (التنازلات) التمثيلية من أجل الحصول على بعض العناصر الغنائية ، وإن كان الفنان **محرم فؤاد** قد حاول جاهداً أن يكون هو الاثنين معاً ، ومع تقديرنا لنصفه الغنائى ، واجتهاده فى نصفه الأدائى فإن هذا النصف الأخير لم يكون يعيبه سوى كثرة الحركة فوق المسرح . فما أكثر الحركات الزائدة التى كان يحاول من خلالها أن يملأ فراغ المسرح ، على حين كان باستطاعته أن يملأ هذا الفراغ بإشباع الموقف الدرامى كلاماً وصمتاً وتعبيراً !

كذلك حاولت **عفاف راضى** أن تمسك بوجهى العملة ، وإن كان وجه المطربة لا الممثلة هو الذى انتزع التصفيق ، ربما لأن وجه الممثلة كان يحتاج إلى مزيد من التلوين فى الأداء ، والتقطيع فى الكلام ، والانفعال بكل عبارة على حدة لا بالمقطع كله مرة واحدة ، وإن كانت برغم هذا قد كشفت عن خفة ظل ونعومة حضور فوق المسرح .

أما الممثل العائد **جميل راتب** فلاشك أن عودته كسب كبير لمسرحنا الدرامى ، وإضافة واضحة لحركتنا التمثيلية ، فهو يتميز بحضور قوى فوق المسرح ، وتميز صوتى فى الأداء ، وقدرة على الإمساك بزمام الدور . وإن كنت لا أوافقه فى هذا الدور بالذات على كلاسيكيته فى الأداء حيث التركيز على مخارج الألفاظ ، وتقطيع

العبارة كلمة . . كلمة ، وبروزة حركات الجسم واليدين ؛ مما أوقعه فى مونوتونية الأداء والتعبير ، أو السير على وتيرة واحدة ، ألم يكن من الأفضل لهذا الدور أسلوب الأداء لدى الممثل الحديث ؟

وأما الممثلة **إحسان القلعاوى** فقد وفقت فى أداء دورها إلى حد كبير ، واستطاعت أن تصل به إلى مستوى رفيع من الحفظ والأداء والاستيعاب ، لا لعثمة فى كلمة ، ولا ارتباك فى حركة ، ولا تخبط فى تشكيل ، وإنما نموذج مشرف من الإجادة فى الأداء والتجويد فى التعبير ، ولو أننى مع هذا كله كنت أفضل عليها الفنانة العملاقة **سناء جميل** فى مثل هذا الدور .

وأخيراً تجىء الموهبة الكوميدية المتطورة باستمرار **محمود القلعاوى** الذى – وإن كانت إمكاناته أكبر بكثير من حجم دوره – استطاع بالفعل أن يفرض حضوره فوق المسرح ، وأن يكون مركز إشعاع كوميدى من خلال الدور ، أما النجم الكوميدى **فاروق نجيب** فكان أبرز ممثلى هذا العرض المسرحى ، وأكثرهم تأثراً بالدور ومن ثم تأثيراً فى الجمهور ، كان شعلة من التدفق والحيوية والانطلاق ، لا افتعال ولا انفعال ، ولا مبالغة ولا مغالاة ، وإنما مثالاً لأسلوب الأداء الكوميدى الحديث .

إن «**دنيا البيانولا**» بعد كل شىء وربما برغم كل شىء ، هى بقعة الضوء الأخضر التى سطعت أخيراً على صدر هذا الموسم المسرحى ؛ لتقول لنا باختصار : إن المسرح لا يزال بخير !

العودة إلى الريحانى
تراث أم إفلاس ؟

حاجتنا إلى تقييم منصف لمسرح الريحانى . . هذه هى القضية التى طالبنا بمناقشتها أكثر من مرة ، حتى يوضع الرجل فى إطاره الصحيح ، سواء بالنسبة لتطور الكوميديا فى عصره ، أو بالنسبة لتطورها فى تاريخ مسرحنا العام . فما أغرب الأحكام التى تطلق على هذا الرجل إما بقصد « تمجيده » حتى يصفه البعض بأنه فيلسوف عظيم ، أو بأنه **فولتير** أو **موليير** مصر ، أو بقصد « تجميده » حتى يصفه البعض الآخر بأنه ممثل هزلى وكفى ، أو بأن مسرحياته كانت انحرافة فى تاريخ المسرح المصرى !

ومهما يكن من تطرف فى التقييم سلباً أو إيجاباً ، فالذى لا شك فيه أن هذا الفنان « كان له أثره الكبير فى تطوير فننا الكوميدى ، والانتقال به من هزل « الفصل المضحك » الذى يكاد يشبه الكوميديا المرتجلة بما تنطوى عليه من نكات بذيئة وحركات إباحية وألفاظ ماجنة ، إلى « الكوميديا الاجتماعية » الراقية التى تقوم أصلاً على النقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى ، وتحاول أن تكشف عن عيوب المجتمع المصرى فيما قبل الثورة .

على أن الذى لا شك فيه أيضاً أن هذا الفنان كان له « تأثيره » الخطير فى مسيرة الكوميديا المصرية من بعده ، فمسرحياته كلها تكاد تكون مقتبسة أو ممصرة ؛ لأنه لم

يفكر على الإطلاق فى كتابة مسرحيات مبتكرة ، وإنما كان يعمد إلى مسرح البوليفار الفرنسى فيأخذ عنه ، متعاوناً مع «**بديع خيرى**» على تمصيره بطريقتهما الخاصة التى - وإن ابتعدت قليلاً أوكثيراً عن النص الأصلى - فهى فى النهاية تقليد للكوميديا الفرنسية مادة وأسلوباً بناءً وتكنيكاً ، الأمر الذى شكل حجر عثرة حقيقيًّا فى طريق تطور الكوميديا عندنا ، خروجاً بها من نطاق التقليد إلى آفاق التجديد .

والذى يهمنا من هذا كله الآن ، هو أن «**الكوميديا الريحانية**» بدلاً من أن تكون بمقاييس عصرها مرحلة على الطريق - إذ بها حتى اليوم ، وعلى الرغم من مقاييس عصرنا - هى غاية الطريق ، فلا تزال الكوميديا عندنا تعتمد على التمصير ، والتمصير عن مسرحيات البوليفار بالذات ، بل لا يزال المسرح الذى يحمل اسم الريحانى حتى الآن يدور فى الدائرة نفسها ، وربما قيل : إن ثنائى «**الريحانى - ميمى شكيب**» . . هو نفسه ثنائى «**المهندس وشويكار**» بنفس الطابع ونفس الإطار ، طالما أن المسرحيات التى يقدمانها تنبع من ذات المصدر وتحقق ذات الهدف . واليوم يزداد هذا القول تأكيداً بعودتهما إلى مسرح الريحانى ، وإعادة تقديمه من جديد !

وهنا يبزغ هذا السؤال . . هل العودة إلى الريحانى تمثل إفلاساً فى مسرحنا الحاضر ، أو نوعاً من إعادة تقديم التراث ؟

أغلب الظن أنه «**الإفلاس**» ؛ لأنه إذا كان من الأعمال ما يعد تراثاً «إنسانيًّا» أو «قوميًّا» لانطوائه على «تيمات» إنسانية عامة تهز مشاعر كل إنسان وعلى مر العصور ، كما فى أعمال **سوفوكليس وشكسبير وموليير** ، أو لانطوائه على «معان» وطنية أو تاريخية لها أهميتها فى تراثنا القومى ، كما فى أعمال **أبو خليل القبانى وسيد درويش وأحمد شوق** ، فمثل هذه الأعمال التراثية هى وحدها التى يمكن أن يعاد تقديمها كما هى أو برؤى عصرية جديدة .

وأين هذا كله من النص المسرحى المسمى «**ياما كان فى نفسى**» الذى قدمه الريحانى فى يناير ١٩٤٢ ، على مسرح دار الأوبرا ؟ إن هذا النص الساتيرى أو الهجائى الساخر لا يعد تراثاً بحال من الأحوال ، ومن ثم يفقد مبرر إعادة تقديمه من جديد ، وليس أدل على ذلك من تناوله «تيمة» وقتية عابرة قد تصلح لمجتمع الثلاثينيات وبخاصة فيما قبل الثورة ، ولكنها لا تهز إطلاقا إنسان السبعينيات وبخاصة فى هذا العصر .

فإذا أضفنا أن المسرحية كما يروى «**جوزيف دخول**» صديق الريحانى ومستشاره الفنى ، مقتبسة عن الفيلم الأمريكى «**عشيقها الجبان**» المقتبس بدوره عن مسرحية قدمت فى نيويورك عام ١٩٢٧ ، وهى أصلاً مقتبسة عن مسرحية فرنسية بعنوان «**الثقة العمياء**» للكاتب الفودفيلى **جاك دوفال** – تساءلنا . . وماذا يبقى لها إذن من صفة التراث ؟

ونعود إلى المسرحية فى صيغتها الريحانية لنرى ماذا أضافت إليها الرؤية المدبولية ؟

الواقع أنها – كما هو واضح من عنوانها الأصلى – تعالج موضوع الحب ، والنظرة الأرستقراطية التافهة لهذا الموضوع ، وبخاصة فى مجتمع المرأة الفارغة من كل شىء إلا من الفراغ . . الفراغ الفكرى والنفسى والعاطفى .

فهنا ابنة الباشا الدلوعة «طماطم» المطلقة من زوجها الشاب الماجن «يحيى» والتى تعيش فى قصر أبيها البخيل على خدمه من الفقراء ، ولكنه ليس بخيلاً فى مظاهر البر والإحسان والنفاق الاجتماعى ، ويفقد الباشا حافظة نقوده وبها وصية أخته المحتضرة التى يرث بمقتضاها ٦٠ ألف فدان ! ويعثر عليها حسنين كحك . . الفقير الغلبان العاطل من كل شىء . . من الوسامة والعمل ، ولكنه ليس عاطلاً من الأمانة والشرف ، ويقرر أن يذهب بها إلى قصر الباشا ، ويسلمها له ، برغم

ما يلاقيه من صدامات مع حاشية القصر . . مع الطباخ التركى المتغطرس ، والمقاول البلدى الفهلوى ، والأوسطى الحلاق التلم ، ومدرس الموسيقى المدعى ، وابن الباشا العبيط ، والخادمة الفهلوية القارحة ، وكلها «كاركترات» كوميدية برع الريحانى فى انتزاعها من البيئة المصرية ومن تراث الكوميديا الشعبية ، واتخذها شماعات يعلق عليها عناصر النقد الاجتماعى وبخاصة للطبقات الغنية ، ولكل أولئك الذين يتنكرون لأصولهم الفقيرة ، ويحاولون التمسح بطبقة الأغنياء .

ومع هذا فهو لا يلتقى بالباشا ولكن بابنته «طماطم» ؛ لكى يقع بينهما الصدام الحقيقى ، الذى هو صدام بين شخصيتين مختلفتين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر : هى تمثل الغنىّ المترف ، وهو يمثل الفقير المطحون ، فيها كل رعونة الأغنياء ، وفيه كل أصالة الفقراء ، وينتهى بينهما الصدام باتفاق تدفع بمقتضاه ٣٠ جنيهاً شهريًّا ، يقوم فى مقابله بحمايتها من نفسها ومن مطلقها يحيى .

وبعد مجموعة من الأحداث والمفارقات الكوميدية التى يكاد يكون كل حدث منها مستقلاً بذاته ، ولا يجمعها جميعاً إلا خيط القصة الذى يمسك به «حسنين كحك» حائلاً بين الدلوعة طماطم وبين مطلقها يحيى ، ومتنقلاً بين قصر الباشا فى المدينة ، وقصر أخيه البك فى القرية لتصفية النزاع بين الأخوين على الميراث — تذوب المسافة بينه وبين طماطم ، بعد أن يبهرها فى هذا الفقير المطحون تمسكه بأصالته ، واعتزازه بطبقته ، وإصراره على أن يكون ندًّا لطبقة الأغنياء ، وبعد أن يكون هو من ناحيته قد روض فى داخلها النمرة ، وخاطب فى أعماقها حنين الأنثى إلى الرجل الذى يكبح جماحها ويفرض عليها سيطرته بعد أن كانت تفرض غطرستها على الجميع .

وهذه الصيغة فى الواقع ليست أكثر من تنويع على أغلب صيغ الكوميديا الريحانية ، كوميديا اللذع الاجتماعى التى تهيب بالأغنياء أن يكونوا أقل قسوة وأكثر عطفاً على الفقراء ، وفى ذات الوقت ترطب مشاعر المطحونين ، وتفتح أمامهم أبواب الأمل الأخضر ، حتى يطمئنوا إلى أن الدنيا لا تزال بخير . وتلك هى حدود النقد الاجتماعى الذى كان الريحانى يتحرك فى إطاره ، الحدود الآمنة التى لا تعرضه شخصيًّا لأى مصادرة ، ولا تعرض الطبقة التى كانت تغشى مسرحه لأى إزعاج ؛ فهو لم يكن ثوريًّا ولا ثائراً ، ولا كان يقصد إلى إحداث أى تغيير جذرى فى المجتمع ، كل ما كان يقصده هو الدعوة إلى إصلاح الحال بوجه عام .

وفى هذه الحدود المرحلية فنيًّا وفكريًّا استطاعت الكوميديا الريحانية أن تطور المسرح المصرى ، فإذا عبرنا هذه الحدود إلى مسرحنا المعاصر ، بعد أن ظهر الكاتب المسرحى المصرى على الأصالة ، وبعد أن تطور وعى جمهور هذا المسرح فى أتون ثورة اجتماعية كبرى وفى خضم الانفتاح على خريطة العصر – بدت العودة إلى كوميديا الريحانى نوعاً من الإفلاس ، دون أن تنتمى بأى حال إلى التراث .

وهكذا لم تستطع الرؤية المدبولية أن تضيف شيئاً أى شىء إلى الصيغة الريحانية ، فالفنان الكوميدى **عبد المنعم مدبولى** قدم النص كما هو فوق المسرح . صحيح أنه تخفف من بعض الجمل والعبارات التى لم تعد تلائم عصرنا ، وصحيح أيضاً أنه تحرر من بعض الريحانيات التى كانت مقصورة على الريحانى وحده مثل الدخول فى القافية ومباريات الردح ، وصحيح بعد هذا كله أنه أدخل الأسلوب التكنيكى الحديث فى الإخراج ، وبخاصة فى « الميزانسيين » الكفيل بإخراج المسرحية من الجمود الإستاتيكى إلى الحركة الديناميكية والإيقاع السريع ، ولكن هذا كله

لا يشكل رؤية جديدة للمسرحية الريحانية ، ربما لأنها لا تحتمل شيئاً من هذا على الإطلاق .

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلي واجهتنا المشكلة الكبرى : فمسرحيات الريحانى تعتمد على الكاركترات أو النماذج ، والنموذج لابد بحكم تكوينه الفيزيقى وحضوره المسرحى أن يركب على الدور ، وكان الريحانى بارعاً فى التقاط هذه النماذج ، أما ممثلنا الحديث بحكم تطور الأداء التمثيلى فقد أصبح ممثل شخصية وليس ممثل نموذج ، ومن هنا كان الانفصام الواضح بين « الدور – النموذج » وبين « الممثل – الشخصية » ، وإن كان **فؤاد المهندس** أكثر من غيره هو الذى استطاع أن يحافظ على إيقاع العلاقة بين الأداء والدور ، فكان ريحانيًّا فى مظهره الخارجى : الذقن الطويلة ، الطربوش القصير ، البدلة الكحيانة ، ولكنه كان هو فؤاد المهندس بطريقته المتميزة فى الأداء ، نبرات صوته ، تعبيرات وجهه ، حركات جسمه . . بالإضافة إلى حضوره المسرحى القوى ، وقدرته على التموج داخل إطار الدور . وعلى النقيض منه تماماً تجىء **شويكار** ؛ لتقع فريسة لهذه المعادلة الصعبة : فلا هى أدت الدور بقالبه الكاريكاتيرى ، ولا أدته بالأسلوب الحديث ، كانت شيئاً ضائعاً بين الاثنين فوقع منها إيقاع الدور ! وصحيح أن لها حضورها الأنثوى الفاضح ، ولكنه وحده لايكفى ، لابد معه من الحضور الفنى الواضح .

وبعد شويكار وفؤاد المهندس يجىء اثنان استطاع كل منهما أن يجد حلاً لدوره : أحدهما **جمال إسماعيل** فى دور سليمان بك ، الذى أداه بالطريقة النمطية التقليدية ، فكان متسقاً مع دوره ناجحاً فى حدود هذه النوعية من الأداء ، أما الآخر فهو **يحيى الفخرانى** الذى فرض أسلوبه الحديث على دور ابن الباشا العبيط ، فأداه بعفوية حية ، وتلقائية جذابة ، وكان شرياناً من النبض الحى فوق المسرح .

وبعد هذين الممثلين **يجىء ممثلان آخران** ، لكل منهما **قصة** ، **أما الأول فهو أحمد شكرى** الذى كان **فاتراً فى** دوره **فاقداً** لأى حضور مسرحى ، **لا تربطه** بالمسرحية وربما بالتمثيل عامة سوى علاقته الأخوية بشويكار ، وأما الأخرى **فهى الفنانة** العريقة **زوزو شكيب** التى – وإن كنا لا نستطيع أن نتعاطف **معها** فى **هذا الدور** ، ولا مع طريقتها القديمة فى الأداء – لا نملك سوى تحية التقدير لماضيها **العريق فى** خدمة الفن المسرحى .

وأخيراً تجىء الممثلتان **ليلى يسرى وسهير صبرى** لتبدو كلٌ منهما عادية فى حدود دورها العادى ، أما ما عدا ذلك من ممثلين **فهم** دون مستوى النقد ، دون مستواه بكثير .

عموماً لم تكن «**ياما كان فى نفسى**» هى الإضافة التى كنا نتمناها فى **هذه** المرحلة المدبولية التى تعيشها **فرقة** الكوميدى المصرية ، والتى يعيشها **معها** مسرحنا الكوميدى الحديث .

ذلك الزفاف الحزين

الذى لا شك فيه أن « تشجيع » الولادات الجديدة فوق أرض التأليف المسرحى شىء من قبيل « **الواجب** » ولكن الذى لا خلاف حوله هو أن « تقييم » هذه الولادات الجديدة شىء من قبيل « **الحق** » . وبين الحق والواجب علاقة أشبه بعلاقة السائل فى الأوانى المستطرقة ، إذا زاد أحدهما أو نقص زاد أو نقص الآخر بنفس المقدار ، وعلى نفس المستوى ، ومثل هذا يقال فى العلاقة بين التشجيع والتقييم ؛ لأنه إذا كان « التشجيع » من مهمة المغطى الصحفى أو المعلق المسرحى – فإن التقييم هو رسالة الناقد الدرامى .

وربما أفاد الكاتب الطالع أو المؤلف الجديد من « التشجيع » الذى هو بمثابة « دفع من الخلف » ولكن من المؤكد أنه يفيد أعمق وأعرض من « التقييم » الذى هو بمثابة جذب من الأمام ، أليس التقييم من القيمة كما يقول الفلاسفة ؟

أما أنا فأقول : هذا كله فى مطلع العرض المسرحى الجديد المسمى « الزفاف » والذى كتبه مؤلف مسرحى ناشىء يجرب حظه للمرة الأولى ، ويحاول أن يقول شيئاً إن لم يكن جديداً فلا أقل من أن يكون جاداً ، ذلك هو **منصور مكاوى** الذى يحاول أن يطرح على لسان بطله « غريب » همومه الطبقية ومعاناته الذاتية وأشواقه الخاصة ورؤاه كافة ، ولكنه لا يطرحها طرحاً ذاتياً بحيث يحلق بها ومعها فى سماوات الرومانسية بمقدار ما يبسطها بسطاً موضوعياً يقترب بها من أرض الواقع . .

أرض الجدل والصراع .

ولكن شتان بين طيبة النوايا وبين علمية المنهج ، أو بين الرغبة فى التعبير والقدرة على التعبير ، فهنا خلط صارخ بين مضمون العمل باعتباره دراما واقعية اجتماعية ذات مضمون تقدمى هادف ، وبين الإطار الذى صب فيه الكاتب مضمونه ، والذى غلب عليه الطابع الملحمى دون أن يكون ملحميًّا كاملاً بالمفهوم الاصطلاحى لهذا التعبير .

فليس يكفى الكاتب أن يعمد إلى كسر الإيهام الدرامى بخروج ممثل أو اثنين من أحشاء الحدث لمخاطبة الجمهور ، لكى يكون بذلك كاتباً ملحميًّا ؛ وإنما الملحمية بناء مسرحى متكامل ، وصياغة فنية شاملة ، وإن اعتمدت فى فلسفتها العامة على نظرية الإغراب التى تلغى التقمص الوجدانى بين الممثل ودوره بمقدار ما تسقط الحائط الرابع بين العرض وبين الجمهور ، فضلاً عن كونها « دعوة » إلى التعقل أساساً ، وليست « زفة » للمشاركة الانفعالية أو الاندماج الوجدانى .

الخلط الصارخ إذن بين الدرامية والملحمية من ناحية ، أو بين درامية العرض الذاتى للحدث ، وملحمية التناول الموضوعى للفكرة - هو العيب الأكبر فى هذا النص المسرحى الذى أدى به إلى الغموض والضبابية ، وأودى به من ثم إلى السقوط فوق خشبة المسرح ، دون أن يقدر على النهوض لكى يصل إلى من هم فى الصالة سواء من النقاد أو من الجمهور !

ونعود إلى المسرحية فى مضمونها الأصلى ؛ لنجدها دراما اجتماعية بسيطة تدور حول الفتى الريفى الكادح « غريب » وحكاية حبه وزواجه من ابنة خاله « فردوس » ذلك الحب الذى نما فى قلبيهما فوق أرض القرية الخضراء ، وتحت سمائها المشرقة ، وبين ضفتى نيلها الجارى ، حتى ملك عليهما كل الوجدان ، فأثمر فى أحشاء فردوس

قبل أن يتم «الزفاف» ! وتعيش «فردوس» على أوهام الزفاف ، تنتظر (خطيبها) العائد من القاهرة ، ولكن «غريب» الذى ضاق بترعة القرية وخرج إلى بحر المدينة يرفض الحارة السد ليرتمى فى حضن الشارع العريض ، يرفض العودة إلى حبه القديم الذى أغلق عليه قلبه وكل حشاياه ، من أجل أن يفتح ذراعيه للزواج من «سوسو» ابنة نور بك وزينب هانم ، ومن أجل ما سيؤدى إليه هذا الزواج من انفتاح على الطبقة البورجوازية الجديدة بكل ما تفيض به هذه الطبقة من وفرة فى المال ، وسطوة فى النفوذ ، وتشعب فى العلاقات !

وعلى جثة حبه القديم يختار غريب ، يختار الاغتراب فى دهاليز هذه الطبقة الجديدة ، بدلاً من الانتماء إلى أحضان طبقته الكادحة ، وتدفع «فردوس» الثمن ، تدفع حياتها كتماناً للثمرة المحرمة فى أحشائها ، ويدفع أبوها الثمن تكتماً للفضيحة بين أهالى الكَفْر ، وتنتحر «فردوس» قضاء وقدراً ؛ ليستبدل زفاف القرية بزفاف المدينة ، ويعود «غريب» ليدعو خاله «أيوب» وأمه «سكينة» وأخته «سيدة» لحضور حفلة الزفاف الحزين ، زفافه على «سوسو» خريجة الجامعة وابنة هذه الطبقة الجديدة التى تتبلور فيها كل ما تنطوى عليه هذه الطبقة من زيف وتفسخ ، ومن عفن ولا مبالاة !

ولا يشعر «غريب» وحده بالاغتراب فى ليلة الزفاف ، ولكنه الشعور الذى يتصبب عرقاً على وجه أمه ، ويتساقط دماً فى قلب خاله ، ويستحيل إلى حالة «تبول» عند أخته ، فالكل هنا غرباء وفى مجتمع غريب ، ويتحول الزفاف من الغربة والاغتراب إلى الحسرة والضياع ، عندما يظهر (خطيب) «سوسو» القديم ، ويحاول أن يفسد عليها ليلة الزفاف ، إنه تجسيد للفتى العصرى بكل ما فيه من سطحية ولا مبالاة ، جاء ليقف على النقيض من غريب الفتى القروى بكل ما فيه

من كدح ومعاناة ، وهو فى ذات الوقت حلم كل من نور بك وزينب هانم ، لأنه يخلصها من كل بقايا الانتماءات القديمة ، ويشعرهما بالانتساب إلى الحياة الجديدة ، ولكنهما لا يملكان سوى الإذعان لرغبة ابنتهما «سوسو» فى الزواج من «غريب» حتى لو كان ذلك ضد تطلعاتهما الطبقية ، وعلى أمل أن يقوما بعملية غسيل طبقى لهذا الغريب !

ويصطدم «غريب» بهذا الواقع «الغربب» ولكنه بدلاً من أن «يصحو» من الصدمة «يغفو» فى كئوس الخمر ، ويظل يسكب الخمر فى أعماقه عساه يطفئ ألسنة اللهب ونيران الثورة ، ولكن الخمر تشعل حطب أغصانه اليابسة ، وتحيل جسده إلى وقود للثورة ، ويثور «غريب» لا على طبقته القديمة ولا على هذه الطبقة الجديدة ، ولكن على ذاته ، على آلامه وأشواقه، على إحساسه باللاجدوى واللاانتماء ، وعلى شعوره بالغربة والغرابة والاغتراب . ويهرول خارجاً من ليلة زفافه ؛ ليقود سيارته بسرعة جنونية إلى غير هدف وإلى لامكان ! حتى يصطدم بسيارة أخرى ، ويستحيل جثة هامدة فى ليلة زفافه الحزين !

هذه هى «الثيمة» الأساسية فى مسرحية «الزفاف» التى تكاد تجنح بها إلى الميلودراما الفاجعة ؛ لتجعلها واحدة من مسرحيات الفواجع أو المآسى ، ولكن الذى خفف من حدتها الميلودرامية هو أسلوب التحقيق الجنائى الذى استخدمه الكاتب ، حيث الأحداث كلها تروى عن طريق الاسترجاع «الفلاش باك» ، ومن خلال كل شخصية على حدة . ومن هنا كان كسر الإيهام التقليدى بخروج «خليل» المصور الصحفى إلى مخاطبة الجمهور ، ثم بخروج المحقق الجنائى كذلك إلى مخاطبة الجمهور ، نوعاً من الخلط المذهبى بين البناء الدرامى من ناحية والبناء الملحمى من ناحية أخرى . .

لهذا انتهت المسرحية فى فصلها الثانى كإحساس وانفعال قبل أن تنتهى ، وعندما جاءت لحظة النهاية على لسان المحقق ، لم تكن المسرحية فى حاجة إليها ، وكان النقاد والجمهور معاً يشعرون بأن المسرحية كأنها الناقصة أو المبتورة ، وأنها فى حاجة إلى فصل ثالث يحدث فيه ما يسمى بالتنوير .

وربما كان هذا هو السبب الذى جعل الإطار الخارجى للمسرحية يبدو أكبر من عناصره الداخلية ؛ كما جعل الفصلين الأول والثانى وبخاصة فى مونولوج المصور الصحفى ، ثم المحقق الجنائى – يبدوان حافلين بالفراغات والجانبيات والانتقالات المتقطعة التى لا تضع فى النفس وحدة العمل الفنى .

وقد نترك جانباً إقحام أثر هزيمة ٦٧ على أحداث العرض المسرحى ، وإسقاطات هذه الهزيمة على سلوك «غريب» بطل المسرحية لأن الكاتب فى الواقع لم يعشقها فى حدث درامى ، ولم يضفرها فى موقف مسرحى وإنما هى كلام . . مجرد كلام ، أو هى على الأكثر برواز خارجى لا ينبثق من جوف العمل ، ولا يشكل ركيزته المحورية ، قد نترك هذا الحشو وتلك الثرثرة ؛ لنقف طويلاً أمام تأثر الكاتب الواضح والفاضح بأسلوب المسرحى الراحل **ميخائيل رومان** ؛ لأنه التأثر الذى يتجاوز حدوده المشروعة ؛ ليدخل فى منطقة التقليد والمحاكاة ، وهى منطقة محرمة على أية حال .

وقد نترك هذا كله ؛ لننتقل إلى الإخراج الذى ساهم بشكل واضح ، وأيضاً فاضح فى القضاء على الطابع الدرامى لهذه المسرحية ، من أجل صبها فى إطار ملحمى خالص ، ومن ثم لم يخرج **محمد مرجان** المسرحية بطابعها الدرامى ، وإنما أخرجها عن طابعها الدرامى ، وشتتها وسط إطار «شبه ملحمى» أكبر من طاقة النص المسرحى بكثير . وهذا مما جعل موضوع المسرحية يبدو هزيلاً ضئيلاً داخل

هذا الإطار الملحمى الفضفاض ، بل ومما أحال بساطة النص إلى سذاجة ، وإسقاطات المضمون إلى مباشرة !

ولو أن المخرج منذ البداية استثمر مهاراته الإخراجية البارزة سواء فى الإحساس بالهارمونية الشاملة بين أجزاء العمل الفنى ، أو فى ضبط الإيقاع المتوازن بين الإبطاء والإسراع ، فضلاً عن جماليات التشكيل الحركى لدى الممثلين فوق مهاد من الديكور التجريدى ، بالإضافة إلى تعميم التوظيف الدرامى للإضاءة والموسيقى — لو استثمر المخرج العائد **محمد مرجان** كل هذه المهارات فى الملاءمة بين طبيعة النص وطبيعة التجسيد الإخراجى لعاد ذلك بالفائدة على كل من النص والإخراج ، بدلا من الانفصام الواضح بين الاثنين !

ومع ذلك هل نجح المخرج فى تغليب الطابع الملحمى الخالص ؟

الواقع أنه فيما عدا الديكور التجريدى الذى صممه الفنان **ناجى شاكر** بدلاً من الديكور الطبيعى ، ولو أنه فى الوقت الذى حرص فيه على تجريد عناصر الريف والمدينة حرص على تجسيد ليلة الزفاف بلمباتها الكهربية التقليدية ، وفيما عدا الموسيقى الملحمية التى وضعها الفنان **كمال بكير** مستخدماً تيمة الزفاف المألوفة لاكوسيلة لإنعاش الروح ، ولكن كأسلوب لمخاطبة الذهن ، وليس لتصوير انفعال ، ولكن لاتخاذ موقف ، ولو أنه نسى أن الموسيقى الملحمية يشترط فيها أن تكون حية وليست تسجيلاً – أقول : إنه فيما عدا عنصرى الديكور والموسيقى لم يستطع المخرج أن يتخلص من الطابع الدرامى فى الأداء التمثيلى : فقد كان الأداء التمثيلى اندماجاً كاملاً فى الدور ، وتقمصاً خالصاً للشخصية ، بل أكاد أقول : دعوة للمشاركة الانفعالية مع الممثلين الذين لم يخل أداء بعضهم من الميلودراما ؛ كما فى بعض مشاهد **صلاح قابيل وعبد الحفيظ التطاوى وناهد سمير** دون أن يقلل ذلك

من براعتهم التمثيلية فى الأداء ، وخاصة **صلاح قابيل** الذى برع فى تجسيد دوره ، **وفى التموج** به صعوداً وهبوطاً ، وفى العمل على انتزاع تعاطف الجمهور ، كذلك نجح **عبد الحفيظ التطاوى** فى انتزاع هذا التعاطف ، وفى النفاذ إلى صدور الجمهور ، سواء بقدرته على تلوين أدائه الصوتى أو تشكيل أدائه الحركى ، وربما كان دور **ناهد سمير** أروع ما قدمته على المسرح ؛ فقد نجحت فعلاً فى تقمص دورها والتعايش الوجدانى داخل إهاب الدور ، كانت تجسيداً حيًّا لأحزان الأم المصرية .

أما **عزيزة راشد** فقد عرفت فعلاً كيف تتألق فى دور «سوسو» وأن تجسد أحزان الفتاة البورجوازية ، وأن تمسك بزمام ذلك التعبير المركب من الحزن والفرح أو الفرح الحزين ، وأن تترك بصمات واضحة على جبين الدور ، على العكس من الفنان الكبير **حسن عابدين** الذى بدا قزماً فى هذا الدور ، والذى لم يضف إلى دوره ولم يضف إليه الدور أى جديد ، وخاصة بعد تألقه الرائع فى دور **سعد الله** فى مسرحية «**نرجس**» ذلك التألق الذى لا ينسى !

أما **سميرة عبد العزيز ونادية فهمى** فعلى الرغم من اجتهادهما الشديد : الأولى فى دور «فردوس» والأخرى فى دور «سيدة» — فإنهما كانتا عاديتين فى أدائهما التمثيلى ، وخاصة **نادية فهمى** التى أدت شخصية «الحامل» بطريقة كاركترية مكرورة ، على العكس من الممثلة الجديدة **سعاد نصر** التى حاولت أن تصنع من دورها الصغير شيئا يسترعى النظر ، ويثير الانتباه ، فكانت قطعة بشرية متحركة تفيض بالحيوية والحياة ، وتبشر بممثلة كوميدية من طراز جديد . .

إنه مهما يكن من سلبيات هذا العمل التى تفوق ما فيه من إيجابيات فإن هذه السلبيات لا تحول بيننا وبين تشجيع عناصره كافة ، دون أن يحول التشجيع بدوره

من تقييم هذه العناصر عساها أن تفيد من هذا التقييم فى أعمال أخرى قادمة ؛ حتى لا يصفق لهذا العمل الواقفون فوق المسرح والعاملون من وراء الكواليس فقط ، وإنما يمتد التأثير لينتزع تصفيق من هم فى الصالة من النقاد والجمهور ! . . .

الحب . . والحرب . . والإيمان
فى مسرحية الشيطان !

ماهى حقيقة الصراع فى هذه الفسحة القصيرة التى اسمها العمر؟ ماهى الدوافع والحوافز التى تتجاذبنا شدًّا ودفعاً بين المحاذير والمغريات فى هذا المسرح المثير الذى اسمه الدنيا ؟ وما هو الموقف الأمثل لرجل الدين ؟ هل يواجه الدنيا أو يتجنبها ؟ هل يعتزل فى صومعة أو ينزل إلى الأوحال ليخوضها ؟ وكيف يخرج من الأوحال دون أن يتلوث ؟ ومن هو الشيطان ؟ وما هى حقيقة المعركة الدائرة مع هؤلاء الشياطين ؟

هذه التساؤلات الكثيرة والمثيرة هى التى يطرحها **الدكتور مصطفى محمود** فى كتالوج العرض المسرحى لمسرحيته الأخيرة « **الشيطان يسكن فى بيتنا** » وهى المسرحية الخامسة فى مسيرته الدرامية نحو مسرح تعبيرى . . يجمع بين الأنغام الحادة والألوان الصارخة والإيحاءات القوية العنيفة سواء فى طرح الفكرة أو فى نسج العبارة أو فى غزل الحوار المسرحى ، من أجل الوصول إلى البصر الذى يوحى بالبصيرة ، والمتناهى الذى يؤدى إلى اللامتناهى ، والرؤية التى تلتقى بالرؤيا كأروع ما يكون اللقاء !

* * *

غير أنه إذا كان فى مسرحيته الأولى « **الزلزال** » قد اتجه نحو التعبيرية الذهنية ، واتجه فى مسرحيته الثانية « **الإنسان والظل** » نحو التعبيرية السيكلوجية ، واتجه فى

مسرحيته الثالثة «**الإسكندر الأكبر**» نحو التعبيرية التاريخية ، ثم اتجه فى مسرحيته قبل الأخيرة «**غوما**» إلى التعبيرية وقد ارتدت زى التراث ، فها هو ذا فى مسرحيته الأخيرة «**الشيطان يسكن فى بيتنا**» يتجه صوب التعبيرية وقد ارتدت عباءة الدين !

فهو فى هذه المسرحية يحاول أن يعرى الزيف عندما يضع منظار العلم ، والفوضى عندما ترتدى زى التمدين ، والتحلل عندما يتستر وراء قناع الفن . . وكل ما هو فاسد وضار . . وقىء وزرى ، عندما يتبدى فى صورة أفكار عصرية أو فلسفات مستوردة ، وتلك هى الصرخة التى يطلقها الشيخ طنطاوى فى نهاية المسرحية :

«وقع الحافر فيما حفر ! كنتم تحفرون لنا طول الوقت ، وكانت معاولكم مزوقة جميلة : مرة اسمها العلم ، ومرة اسمها التمدين ، ومرة اسمها الفن ، ومرة اسمها الفلسفات المستوردة والأفكار العصرية ، ومرة اسمها المخدرات والموضات وأدوات الزينة ، ولكن اليوم يتغير كل شىء» .

والشيخ طنطاوى هنا فى المسرحية هو ذلك الصوفى المؤمن المنقطع للعبادة فى كوخ من الصفيح على قارعة الصحراء ، بعد أن ترك الدنيا وما فيها ؛ لكى يكون وحيداً مع الواحد ! وحيداً مع المطلق ! وحيداً مع الله !

وتقطع عليه وحدته امرأة فى الثلاثين . . راقصة مشهورة اسمها سونيا . . معطرة بالشهوة . . ومبللة بالإثارة . . كل ما ترتديه من ثياب يعريها أكثر ! وكل ما تريده من ذلك الصوفى الذى عرف بكراماته ونبوءاته وقراءته للغيب أن يعطيها مفاتيح القدر ، أو مفتاحاً واحداً من مفاتيح القدر . . فهى تملك المال والشهرة . . وتملك النفوذ والجمال . . تملك الحاضر كله . . ولكن مالا تملكه هو الغيب أو المستقبل !

وينهرها الشيخ ويطردها من كوخه ولكنها تتسلل إلى عقله ؛ لتسكن فى فؤاده ؛

فهى تعرض عليه صفقة . . تعطيه حلم مليون الرجل الذين يريدون من شفتيها كلمة . . ومن يديها لمسة . . ومن جسدها العارى صورة ! ويكشف لها الحجاب عن صفحة واحدة من صفحات القدر ، ويحتج الشيخ الطيب ويثور ، فتحاول أن تتسلل إليه بطريقة أخرى ، أن يقبلها تائبة ويردها إلى جنة الدين ، فإن نجح فقد كسب الدين واحدة ، وإن فشل فالعيب فيه هو ، وليس فيها ولا فى الدين !

ويشعر الشيخ طنطاوى أن الصفقة أخذت شكل التحدى ، وأن الإغراء ارتدى ثوب النداء فلا يملك ثقة فى الدين إلا أن يقبل التحدى ، وثقة فى نفسه إلا أن يلبى النداء ، وإمعاناً فى التحدى تعرض عليه سونيا مشروعاً لا يخلو من الإثارة ، أنْ تخرجَ الفضيلة من جحور الطين لكى تعيش فى قصور البلور ! ولتنفيذ ذلك اشتمل مشروعها على سبع نقاط تدور جميعاً حول تحويل كوخ الشيخ طنطاوى إلى قصر ، تحيط به خيام عصرية مجهزة بكل وسائل الراحة ، وتوكيله توكيلاً شاملاً فى أموالها وأملاكها للإنفاق منها على الدعوة ، وتسلم له مهامَّ منصبه كمرشد روحى للست سونيا وفرقتها التمثيلية بمجرد أن يخلع خرقته القذرة المرقعة ويرتدى زيًّا عصريًّا يتناسب مع دوره القيادى الجديد !

ويدور المشروع فى رأس الشيخ طنطاوى ، وتدور سونيا فى خلاياه ، فيقنع نفسه بالنزول إلى الناس بدلاً من أن يظل رهين نفسه وأسير ذاته ، كما يُقْنِع مريديه من الدراويش – أحمد وعيسى وزكريا ويحيى وإدريس – بأنه ما فعل ذلك إلا من أجل الدعوة ، وبأن عليهم جميعاً الإقلاع عن حياة البطالة والدروشة ، والاشتراك معه فى حياة العمل العصرى الجديد : فهم إما أن ينزلوا إلى الدنيا ؛ ليقضوا على الفساد ؛ أو ينسحبوا منها ، ليلتهم الفساد كل شىء !

ولكن سونيا على الوجه الآخر تدبر مؤامرتها هى ومن معها من الرجال : توتو

مخرج الفرقة ، وجدو المدير المالى ، وأونكل المدير الفنى ، وسوسو وبوسو الراقصان فى الفرقة ، لقد قررت أن تعطى الشيخ طنطاوى كل شيء ؛ لكى تحصل منه على كل شيء . . على روحه ذاتها . . وعندما تمتلك روحه تمتلك حياته ، وعندما تمتلك حياته تمتلك مماته !

ولكى تحكم خيوط المؤامرة تُضمن مسرحيتها الجديدة التى يشرف الشيخ طنطاوى على إجراء بروفاتها - تضمنها رقصتين إحداهما بعنوان «**رقصة الحب**» والأخرى بعنوان «**رقصة الحرب**» ، ولا تهتم كثيراً بما ينشأ بينها وبين الشيخ طنطاوى من خلاف حول «رقصة الحب» وهو الخلاف الذى يدور حول علاقة الفن بالأخلاق ، وكيف أن التأوه الجنسى والتسول العاطفى والإسفاف التمثيلى ليس من الفن فى شيء ؟ وإنما الذى يهمها هو ما يحدث فى «رقصة الحرب» عندما تستبدل المدافع البلاستيك بالمدافع الحقيقية ، والرشاشات اللُّعب بالرشاشات الصلب ، ويمب الأطفال بالقنابل اليدوية ، ومسدسات الصوت بمسدسات الموت :

«ولما أشد الوردة من صدرى عشان أرميها تحية للبطل - تضربوا النار كلكم فى وقت واحد ، وأنتوا عارفين حتضربوا على مين . . والباقى سهل . . مش حتلاقوا مقاومة» .

وبعد أن يدرك الشيخ طنطاوى حقيقة المؤامرة التى يكشفها له جيمى ألفونت مصمم رقصات الفرقة الذى لا يفيق من السكر أبداً ؛ لأنه يبحث دوماً عن الصدق . . الصدق مع نفسه ، والصدق مع الآخرين - يجمع مريديه من الدراويش ، ويطلعهم على حقيقة المؤامرة ؛ حتى يستعدوا جميعاً لاتخاذ زمام المبادرة ، وبعد معركة ساخنة بين سونيا وفرقتها من المنحلين ، وبين طنطاوى وأتباعه من المريدين الذين انشق عنهم المسرح كما المردة ، وظهروا فى ثياب الفرسان

العرب . . الثياب التى دخل بها طارق بن زياد إسبانيا ، ودخل بها خالد بن الوليد اليرموك يتمكن جند الله من القضاء على فلول الشيطان ، وتكون تلك بداية النهاية التى يتغير بعدها كل شىء !

هذه هى الثيمة الأساسية التى غزل منها مصطفى محمود مسرحيته الجديدة ، « الشيطان يسكن فى بيتنا » والتى ناقش من خلالها واحدة من أهم القضايا الفكرية التى تعشش فى وجداننا الثقافى كله ، قضية الأصالة فى الدين ، وكيف أنها لا تتعارض إطلاقاً مع مواكبة روح العصر .

والمسرحية كما هو واضح من ثيمتها الرئيسية ، وكما سبق أن أشرنا إلى ذلك من قبل — مزيج من «**فاوست**» **جوته و** «**تاييس**» **أناتول فرانس** ، **فهنا** أيضا ذات الفكرة « الرجل الذى باع روحه للشيطان » لا من أجل أن يعرف الحقيقة ، ولكن من أجل أن يضاجع الجمال . . وتكون حكايته هى نفسها حكاية فاوست ، وهنا أيضا ذات الفكرة . . « المرأة الغانية » التى نشدت التوبة على يدى راهب . . ولكنها بدلاً من أن ترتفع إليه فى عليائه هوت به إلى حضيضها ، وتكون حكايتها هى نفسها حكاية تاييس !

غير أنه إذا كان مصطفى محمود — كما سبق أن قلنا — قد أفاد من هذين العملين الكبيرين . . فقد عرف كيف يستثمرهما كرجع صدى لخدمة المضمون الفكرى الذى يطرحه ، والذى يكشف من خلاله عن رأيه ورؤيته معاً فى أن الأصالة فى الدين لا تتعارض أبداً لا مع التقدم فى العلم أو التطور فى الفن أو التحرر فى الأخلاق ، ولكنها تتعارض فقط مع الزيف العلمى والكذب الفنى والتحلل الأخلاقى ، مما يتعارض بدوره مع روح العصر !

وقد نلاحظ على فكرية المضمون المسرحى أنها كانت صارخة إلى أقصى حد ،

حيث كان صوت الكاتب أعلى من صوت الشخصيات ، حتى تحولت بعض الشخصيات فى كثير من الأحوال إلى أفكار تمشى فوق المسرح ؛ لتعبر لا عن رأيها ، ولكن عن رأى الكاتب ، وهو ما ترتب عليه الاهتمام بمحورية البطل المسرحى على حساب باقى الشخصيات ؛ حتى تحولت البطلة ذاتها إلى مرآة عاكسة بدلاً من أن تكون طرفاً حقيقيًّا فى الصراع ، وحتى استحالت باقى الشخصيات سواء أفراد الفرقة التمثيلية على أحد طرفى قوس الطيف المسرحى ، أو أتباع الشيخ من المريدين على الطرف الآخر إلى أدوات تكميلية بدلاً من أن يقوموا بأدوار تكاملية ، يكمل فيها بعضهم الآخر تجسيداً لأبعاد الصراع وإضاءة لجوانب الحدث .

وهنا يجىء دور الإخراج لنرى المخرج **حسن عبد السلام** يبذل مجهوداً فكريًّا وفنيًّا بارزاً لتجسيد هذا النص التعبيرى فوق المسرح محافظاً على فكرية الكاتب ، حريصاً على إيصالها كاملة إلى الجمهور ، وهو ما تجلى بشكل واضح فى توظيف الحركة المسرحية مع الإضاءة التعبيرية مع الموسيقى والرقصات التصويرية من أجل إعطاء الانطباع الكلى العام : فالأنغام حادة ، والألوان صارخة ، والخطوط عنيفة ، والإيحاءات بالغة التأثير ، وهذا كله لكى يتسق مع النسيج التعبيرى الذى غزل منه الكاتب حواره وأفكاره .

غير أنه بمقدار ما عرف المخرج كيف يستثمر الموسيقى الرائعة والبارعة التى أهداها الموسيقار الكبير **محمد عبد الوهاب** لهذا العرض المسرحى ، والتى تجلى أثرها وتأثيرها فى افتتاحيات الفصول الثلاثة ، فضلاً عن نهاية المسرحية ، حيث أحاطت العرض كله بسياج موسيقى بالغ التعبير – لم تكن الرقصات التى قام بتصميمها **يسرى حمدى** فى المستوى الذى يساعد المخرج على تجسيد عرضه المسرحى ، وخاصة الرقصة التعبيرية فى نهاية الفصل الثانى والرقصات المتقطعة فى بداية الفصل الثالث والأخير :

فرقصة الحب مثلاً التى تروى كما يقول المؤلف قصة الحب من أول نظرة إلى السلام ، فالكلام ، فاللقاء ، فالقبلة ، فالعناق – لم نشعر بها على الإطلاق ! ورقصة الحرب قرب نهاية الفصل الأخير ، حيث يدور الصراع بين سونيا وفرقتها من ناحية وبين طنطاوى وأتباعه من ناحية أخرى – لم نكد نشعر بها هى الأخرى ، ولو أن مسئولية هذه النهاية الضبابية من ناحية ، المبتورة من ناحية أخرى – تقع على عاتق المخرج أكثر مما تقع على عاتق مصمم الرقصات ، وهنا أيضا لا أدرى ! لماذا لم يُشرك المخرج بطلةَ المسرحية فى هاتين الرقصتين باعتبارها صاحبة الفرقة التمثيلية داخل المسرحية ، فضلاً عما يؤدى إليه ذلك من ترابط العرض وتكامله .

أما الفنانة الديكورية **نهى برادة** المتفاوتة المستوى من عرض مسرحى إلى عرض مسرحى آخر فكانت موفقة فى تصميم وتنفيذ ديكور هذه المسرحية ، حيث جمعت بين بساطة الخطوط ورشاقتها ، وبين انسيابية المستويات ودلالتها ، وبين درامية الألوان وإيحاءاتها بوجه عام .

ولقد استطاعت أن تجد من الحلول الديكورية ما يساعد المخرج على تغيير فصول المسرحية الثلاثة بسرعة واضحة لا تؤثر فى الإيقاع المسرحى !

فإذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى الأداء التمثيلى استوقفنا الممثل القدير **محمد السبع** الذى قام بدور الشيخ طنطاوى ، فعرف كيف يعيش الدور ويحياه ؟ وكيف يتموج معه صعودا وهبوطاً ، فعلاً وانفعالاً ، تأثراً فى النفس وتأثيراً فى الجمهور ، إن أداءه لهذا الدور – وإن ذكرنا أداءه لدور الحلاج فى مسرحية **صلاح عبد الصبور** – يُعد إضافةً حقيقية لرصيده الكبير فى فن الأداء المسرحى .

أما الممثلة (**ليلى طاهر**) فربما لم تكن هى الملائمة تماماً لدور سونيا بكل ما ينطوى عليه هذا الدور من دهاء الغانية اللعوب ، وتحكمها فيمن يحيط بها أو تحيط نفسها

بهم من الرجال ! كانت فاترة الحضور بشكل واضح ، مسطحة التعبير بشكل أوضح ، ولا أدرى : لماذا حرصت على تقليد الممثلة المعروفة **نيللى** فى طريقتها المتميزة فى النطق والتعبير ؟ إن (ليلى طاهر) لها أدوارها المسرحية ، ولكن ليس من بينها بالتأكيد هذا الدور .

أما باقى ممثلى العرض المسرحى فلا نكاد نميز من بينهم سوى **عادل بدر الدين** الممثل الذى قام بدور «جيمى ألفونت» فكان متميزاً فى أدائه لهذا الدور ، وقادراً على أن يترك بصماته فوق المسرح ، لقد آن الأوان لهذا الممثل الممتاز أن يأخذ فرصاً أعرض وأعمق يفجر من خلالها طاقاته الهائلة فوق المسرح .

كذلك لا نستطيع أن نغفل الممثل **مدحت مرسى** الذى قام بدور الشيخ عيسى ، والذى استطاع أن يفرض حضوره من خلال دوره ، وأن يصل من خلال دوره إلى وجدان الجمهور .

عموماً ، ومهما يكن من شىء . . أى شىء – فقد أخرجت مسرحية «الشيطان» للدكتور مصطفى محمود فوق المسرح الحديث ، أخرجت ليراها الجمهور ، ويرى فيها عملاً فنيًّا على جانب كبير من الأهمية سواء من حيث معالجته لهمٍّ من همومنا الفكرية المعاصرة ، أو من حيث تعبيره عن مرحلة مظلمة وظالمة مضت هى مرحلة النكسة ، وتبشيره بمرحلة أخرى بدأت ، وستظل أبداً هى مرحلة النصر . !

مأساة أبو الفوارس
بين الممكن والمستحيل

الحب فى الموت أو الموت فى الحب هو الموضوع الخالد الذى دارت حوله أشهر حكايات الحب فى التاريخ ، هكذا كانت حكاية **روميو وجولييت** ، وحكاية **تريستان وإيزولده** ، وحكاية **باولو وفرانشيسكا** ، وحكاية **قيس وليلى** ، وحكاية **حسن ونعيمة** ، وأيضاً حكاية **عنترة** وابنة عمه **عبلة** !

وحكاية **عنترة بن شداد** وابنة عمه **عبلة** حكاية معروفة للخاص والعام رددتها الأشعار ، وروتها السير ، وتناولتها الملاحم ، وذكرتها كتب التاريخ ، إنها حكاية ذلك الشاعر الجاهلى الذى اشتهر بفروسيته حتى سمى «**أبو الفوارس**» ، كما اشتهر بنبوغه فى الشعر حتى كان من أصحاب المعلقات ، وتمثل فيه الخلق العربى البدوى ، فاتخذه الأدب الشعبى مثالاً للبطل العربى ، وأدار حوله ملحمة من أجمل الملاحم العربية .

ولقد كان عنترة ابن جارية حبشية ، فلم يعترف به أبوه ، ولكن ما أظهره من بطولة فى حروب **داحس والغبراء** ، وانتصاره لقبيلة **بنى عبس** على قبيلة **بنى طيئ** جعل أباه يعترف به ، وجعل عمه يزوجه حبيبته عبلة التى حُرمها طويلاً ، وذكرها كثيراً فى شعره ، إلى أن قتل فى إحدى الغارات !

وما أكثر الكتب التى تناولت سيرة عنترة المغوار ، حتى غمرت سيرته الغرب

والشرق جميعاً ! فوضعه الفيلسوف الفرنسى **تين** فى صف أبطال الملاحم الكبرى مثل **سيجفريد** ، **ورولان** ، **والسيد** ، **ورستم** ، **وأخيل** ، **وأوديسيوس** . . وكان الشاعر الكبير **لامارتين** تأخذه النشوة والحماسة كلما ذكرت سيرة عنترة ، هذا فضلاً عن بحوث المستشرقين الأوربيين منذ عام **١٨١٩** على يد **هامر بروجستال** ، إلى أن أدخلها **دنلوب ولبرخت** عام **١٨٥١** فى نطاق الأدب المقارن !

من هنا كانت استدارة الكاتب المسرحى الشاب **يسرى الجندى** إلى هذه البقعة المضيئة فى تراثنا العربى واستضافتها إلى مائدة العصر على جانب كبير من التوفيق : **فهنا** مسرحية تشكل إضاءة عصرية لملحمة بالغة الأهمية فى تراثنا الشعبى ، تستهدف تمجيد قيم الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية والمساواة البشرية ، واستنبات هذه القيم فى نفوسنا استنباتاً فنياً جميلاً ، هذا **فضلاً** عن حوارها المتدفق الذى يترقرق شعراً وحكمة ، وبنائها المسرحى الذى يقوم على التعقيل الملحمى دون أن يلغى التطهير الدرامى ، أو الذى يحرص على التوتر الدرامى حرصه على الاحتفاظ بالتسلسل الملحمى للأحداث .

والمسرحية «**يا عنتر** . . » لا تقدم حكاية الملحمة بتسلسلها المعروف فى شكلها الشعبى ، وإنما تبدأ من نهايتها ، لتعود بنا إلى بدايتها ، ثم تتحرك بنا من جديد إلى النهاية ، وهذا منهج صعب فى التأليف المسرحى يتطلب من صاحبه مهارة تكنيكية عالية ، وقدرة على التحكم فى مواد البناء المسرحى . وبمفهوم مختلف كل الاختلاف يعرض **يسرى الجندى** لفكرة الحرية الفردية وتأرجحها بين الممكن والمستحيل : الممكن الذى يقف عند مجرد الخلاص الفردى ، والمستحيل الذى يتجاوز ذلك إلى الخلاص الاجتماعى بل والإنسانى ، وذلك عن طريق تحقيق العدالة للكل والمساواة بين الجمع . . ولا شك أن إبراز هذا المفهوم فى هذه الملحمة الشعبية ، وجعله محوراً

لمأساة مسرحية – إضافة خلاقة للملحمة ذاتها ، ورؤية جديدة لسيرة عنترة ، حقًّا إن عناصر المأساة – فى الملحمة ، إلا أن (يسرى الجندى) استطاع أن يكتشف فيها عنصر المأساة ، وأن يصوغ منها رؤيته الفنية والفكرية جميعاً .

وإذا كانت هذه الملحمة الشعبية القديمة قد ظلت تعرض دائماً باعتبارها ملحمة حب وحرب وضرب ، أو ملحمة غرام واحتدام وانتقام ، إلى آخر هذه الصفات الخلقية – فقد جاء هذا الكاتب ؛ ليجعل منها مأساة فكرية ، مأساة لا تتحرك عناصرها بهذه الصفات الخلقية فحسب ، بل بمفهوم جديد للحرية والعدالة والمساواة ، ولهذا أو بهذا استطاع أن يجعل منها أو يخرج بها إلى بشارة إنسانية مستنيرة !

فما الذى تقوله هذه المسرحية ؟

نقول باختصار : إن عنترة العبسى مولى بنى عبس لما أحس بتميزه فارساً وامتيازه شاعراً ، وأنه بسيفه إنما يحمى سادة قبيلته ، وبشعره يرفع رأسهم عالياً – بدأ يطالب بحقه الشرعى فى الحرية والحب والحياة ، حقاً إنه يجلس إلى جوار السادة ، ولكن كعبد لا كسيد ، ودونه ودون السادة فراسخ وأميال ! فعندما وقع فى غرام عبلة الحرة أنكره أبوه شداد ، وتنكر له عمه مالك ، وثارت ثائرة ابن عمه عمرو ، حتى عمارة المأبون ناصبه العداء ، ونازعه حب عبلة ! فالحر أولى بالحرة ، أما العبد فلا قبل له إلا بأمة (بفتح الهمزة) مثل أمه (بضم الهمزة) .

وعبثاً تحاول عبلة أن تناديه : «اصعد إلى أرض القمر» وعبثاً يحاول هو أن يحطم جدران الممكن ؛ ليعبر إلى شطآن المستحيل ، الممكن هو أنه يتركه السادة يحيا لا كحياة العبيد ، أما المستحيل فهو أن يطلقوه حرًّا يحيا حياة الأحرار ! ولكن عنترة يتطلع إلى هذه الاستحالة . . إلى هذا المستحيل ، وها هو ذا يعلن رفضه الخروج

لملاقاة قبيلة بنى طيئ التى أعلنت الحرب على قبيلته ، قبيلة بنى عبس ، ويحاول أشراف القبيلة بتحريض من عمارة أن يخرجوا دون العبد الأسود لملاقاة العدو ، ولكن العدو الماكر يتربص بهم فى الشعاب ، فما إن يخرجوا إلى الفلاة ؛ حتى تنقض طيئ لتورد عبس موارد التهلكة ، ولا يصبح أمام كهول القبيلة إلا أن يستغيثوا بالعبد الأسود . . عنترة !

ويتقدم العجوز شداد يستنهض العبد عنترة الذى كان قد عرف من أمه زبيبة . . الجارية الحبشية أن شداداً هذا هو أبوه ، وأنها لم تكن زانية ؛ وإنما كانت أميرة من قبل أن تصبح أسيراً فيتحداه عنترة ألا يخرج إلا إذا اعترف بأبوته ورد حريته له ، وإلا فهل يحمى العبد سيده ، أو يحرس الكلب الذليل سيده الأسد الهصور ؟

«إنى جبان لو منعت النار عنكم ، فلتشتعل ! حريتى من وسط هذى النار تسطع ، إنى أراها الآن تسطع ، من وسط هذى النار يبزغ عنترة ، من غير أغلال بلا ماض لعين . من فوق أشلاء الأماجد سوف أعلن مولدى» .

وما إن يمنحه حريته ، ويعترف به ابناً لشداد ، حتى يندفع عنترة كالعاصفة السوداء ، وكالرعد اللاهب يبتلع الحيتان ويمزق صدر الشمس ، وينقذ عبس بعد أن كانت قد ضاعت ، ويخلص عبلة بعد أن كادت تقع أسيراً . ويحتفل سادة عبس وعلى رأسهم الملك زهير بالمنقذ عنترة بن شداد وقد أصبح حراً بين الأحرار وسيداً وسط السادة ! ولكن هل حقًّا قد أصبح حرًّا ؟ وهل يكفى أن يمنحه السادة الحرية لكى يصبح سيداً ؟ إن الحرية ليست مجرد انفعال ، ولكنها أيضاً فعل ، ولا قيمة لحرية فردية ما لم تضمنها عدالة اجتماعية ، وها هو ذا عنترة تترنح حريته بين يديه ، عندما يواجه بأول تحد اجتماعى ، عندما يرمى عمارة القفاز فى وجهه ، ويعلن أنه

سيدفع ألفاً من إبله مهراً لعبلة ! فماذا يدفع عنترة وهو لا يملك شاة أو عنزة ؟ إنه إذا كان قد حصل على حريته الفردية بالسيف فبالسيف نفسه يحقق العدل الاجتماعى ، يحصل على ألف من إبل بيضاء تجرى وتطير ، ولتكن هى نوق الملك المنذر ملك ملوك العرب جميعاً ، ويعلن عنترة أمام الجميع أن يعود بالإبل الألف بعد ستة أشهر . . يعود بها حياً أو يموت !

وتمر الأشهر والكل هنالك منتظرون . . عبلة وزبيبة ويمامة ، شيبوب وشداد وعمارة ، وعمرو ومالك وزهير ، السادة وعبيد السادة ، والكهنة منتظرون ، وكأن مصير الكون تعلق فى أمره . . فى أمر عنترة ! وتعلو الشماتة وجه عمارة ، وكأن كابوساً قد تبدد ، ويعجب : كيف أن السادة الأحرار قبلوا يوماً أن تهدم من حولهم كل القوانين النبيلة ، فيصبح العبد الأسود سيداً حراً ؟

ويظن الجميع أن عنترة هلك ، أما عبلة فترفض أن تتزوج عمارة حتى لو لم يأت عنترة ! وأما يمامة فتبوح بسرها الدفين لصديقه الحبشى ، وتؤكد أن عنترة لا يموت ، ففى أحشائها فجر عنترة الجديد ! وأما أخوه شيبوب ، فينعى فيه كل شىء : «كنت أقول له : استمتع بحياتك يا طفلى ، إذ ذاك هو الممكن ! فيصيح بلا . . يخنقنى هذا الممكن . . يمرضنى ، أرفضه حتى الموت ، ومضى خلف محال ، خلف محال» !

ولكن عنترة يخيب ظن الجميع ، يعود وخلفه المحال ، يعود قابضاً بكلتا يديه على عنق المستحيل . . وتتحقق كل أحلامه . . يصبح حرًّا ، وأميراً وابناً لأمير ، ويتزوج عبلة ، تلك البيضاء العربية الحرة ، وعند هنا كانت تقف القصة كما يقول الراوى فى المسرحية ، ولكن الكاتب شاء أن يسأل على لسان الراوى : هل عنترة قد غير حقًّا من مجرى الأقدار ؟ وذاك كما يقول سؤال يتململ فى أحشاء القصة !

غير أنى كنت أحب لهذا السؤال أن يظل يتململ فى أحشاء القصة دونما إجابة : فالفن يسأل ولا يجيب ؛ كما أن الفلسفة تعكر ولا تصطاد ! وكم كانت المسرحية تكتسب بعداً شمولياً ودلالة إنسانية عامة لو أنها اقتصرت على سقطة البطل عنترة ، تلك السقطة التراجيدية التى أودت به فباع نفسه للملك المنذر من أجل خلاصه الفردى والاجتماعى متخلياً عن قضيته الكبرى قضية تحرير العبيد ، وهى السقطة التى واجهه بها صديقه الحبشى ، وهو يصرخ فى وجهه : «إن مت مت الآن (كلب) . . فلا قضية» ! والحبشى هذا هو نقيض البطل الذى كان يمكنه مواصلة المسيرة دون أن يقضى عليه الكاتب بلا مبرر ولا معنى ، تماماً كما قضى على الرومى بلا مبرر ولا معنى ، وهو الذى ظل يبشر طوال المسرحية بأن الله محبة !

وهكذا جاء الجزء الأخير من المسرحية وكأنه تعليق على ما حدث ، ولكن من خارج الحدث ، وبدلاً من أن يتخذ شكل «الإبيلوج» أو الخاتمة — جاء وكأنه استمرار بالحدث الرئيسى فى الجزء الثانى من المسرحية ؛ مما أدى إلى الغموض والبلبال . فأخذ الحدث الرئيسى ينعطف فجأة انعطافة سياسية لا تخلو من الإسقاط ، حيث نرى عنترة يحكى لعبلة كيف وقع فريسة لصراع القوتين العظميين فى عصره ، **الفرس والرومان** من خلال تحالفه مع المنذر ملك ملوك العرب من أجل حصوله على النوق البيضاء ؟ وكيف أدى به هذا الصراع إلى انشغاله عن أحقاد السادة من بنى عبس ، فنصبوا له الشراك ، حتى أصبح هلاكه على أيديهم وشيك الوقوع ! وعندما تحين الساعة يطلب إلى زوجته عبلة وأخيه شيبوب أن يرحلا ، ويتركاه وحده . يعانى يأساً مريراً وبؤساً مروعاً . ويجتر عذابات ميتافيزيقية ، وهو يواجه غباء الكون بيد عزلاء من أى سيف وصدر عريان من أى درع . وعلى شفتيه يترنح السؤال : «وما القضية ؟» ومن قيعان ذاته الأسيانة يأتيه الجواب : «ما كل

هذا الكون إلا ثمرة عطنة ، الدود يهشها بكل مكان ، حشد خليط لايبين ، وأنا سجين ! » .

وما أكثر التفاصيل الأخرى المحيطة بالحدث الرئيسى فى المسرحية ، فضلاً عن آثار من القدر الإغريقى ونبوءات المسرح الشكسبيرى وتطلع كاليجولا إلى المستحيل ، ولكنها جميعاً عناصر جزئية ينبغى النظر إليها فى شمول وحدة العمل الفنى ودلالته الإنسانية العامة ! وهو ما يحيلنا إلى منهج الإخراج المسرحى الذى انتهجه المخرج **سمير العصفورى** حيث حرص منذ البداية على التداخل المتصل عبر العرض المسرحى بين الماضى والحاضر ، ثم التسلسل فى عرض الماضى فى وجود الحاضر ؛ حتى يصل بنا إلى اكتمال دائرة الرؤية العامة ، وذلك من خلال خريطة العالم العربى التى جعلها جزءاً من الديكور المسرحى ، وقطع الاكسسوار العصرية مثل أكواب «السفن أب» وزجاجات الويسكى كات ، والنرجيلة والسجائر ، فضلاً عن شخوص من داخل المسرحية أنطقها المخرج ألفاظاً عصرية مثل شيبوب وأخرى من خارج الحدث مثل الراوى . هذا بالإضافة إلى إحاطة بعض مشاهد العرض بسياج من ألحان عصرية نتعرف فيها على جمل غنائية لكل من **محمد نوح وأحمد عدوية** .

وصحيح أن هذا كله كان على حساب الجانب الدرامى الذى ضعفت حدته لدرامية بشكل واضح ، ولكن الصحيح أيضاً أنه يتماشى مع الجوهر الفكرى للمسرحية ، والذى يدعونا إلى التأمل أكثر من الانفعال ، وإلى تعقل القضايا المطروحة أكثر من معايشة الأبطال ومعاناة مآسيهم . ولعل هذا هو ما جعل المخرج يحرص على تغليب التسلسل الملحمى على العرض الدرامى اتساقاً مع البناء الفنى للمسرحية ، والذى يكاد يبدأ من نهايتها ، ليعود بنا بعد ذلك إلى البداية اعتماداً

على معرفتنا لبعض أحداث سيرة عنترة ، فلا نعود نفاجأ بشىء ؛ وإنما نتبين فقط تفاصيل هذه الأحداث ، والتحامها فى الرؤية العامة للمسرحية .

على أن المسرحية – وإن كانت أقرب إلى النسيج الملحمى ، برغم عناصرها الدرامية – قد نجح **سمير العصفورى** فى عقد قران سعيد بين كلا الجانبين . الملحمى والدرامى ، فجعل عنصر التعقيل يؤكد ولا يتعارض مع التوتر الدرامى ، بحيث لا يتنافى الإغراب مع الاندماج ، ولا التفكير مع التطهير ، وتلك معادلة فنية صعبة ، نجح المخرج فى أن يجد لها مخرجاً ! والذى ساعد المخرج على أن يجد حلاً لهذه المعادلة الصعبة ، وأن يحقق باستمرار الإحالة المتبادلة بين الملحمى والدرامى ، لا أقول فحسب – تمكنه من عناصر تحقيق الإغراب ، وتمكنه فى ذات الوقت من عناصر تحقيق الإيهام ، وإنما هو رؤيته الإخراجية الخاصة للنص المسرحى : لقد استطاع سمير العصفورى فى هذا العرض أن يكون من المخرجين أصحاب الرؤى ، وكأنما يودع مرحلة الجماليات الإخراجية التى تقتصر على البراعة والإبهار ؛ ليدخل فى مرحلة الرؤى الإخراجية التى تتطلب من صاحبها أن يكون صاحب منهج وصاحب فكر !

ولا يعنى هذا خلو العرض من الجماليات الإخراجية ، وإنما الجماليات هنا فى خدمة المضمون أصلاً ، من هنا كان توظيفه للإضاءة الجيدة التى أنارت جوانب النص ، كما فى مشهد الإلهة مناة ، وسادة بنى عبس يستخيرونها ويقدمون لها القرابين ، وكأنما هو تجسيد حى لما كان يحدث فى الجاهلية ، وكذلك مشهد الفرسان فوق إبلهم وهم يعودون لإنقاذ القبيلة ، وكأنما هو صورة حركية حية لحالات الكر والفر ، وأيضاً حلم عنترة العبسى وعبلة تناديه أن اصعد إلى أرض القمر كان مشهداً جامعاً بين شفافية التعبير وبراعة التصوير .

وكما تجلت فنية **سمير العصفورى** فى توظيف الإضاءة ، تجلت فنيته كذلك فى الميزانسين أو الحركة المسرحية بوجه عام ، تلك الحركة التى جمعت بين السهولة والإنسيابية ، وبين البساطة والتعبيرية ، سواء كانت حركة مونولوج أو حركة ديالوج أو حركة مجاميع ، وليس أدل على ذلك من حركة عنترة فى غابة السحر التى استطاع أن يملأ بها فراغ المسرح كله ، وكذلك حركته مع شداد وهو يجبره على الاعتراف به وإطلاق حريته ، وكذلك حركة المجاميع . . مجاميع السادة فى معبد مناة ، ومجاميع العبيد فى حانة الأقدار .

كذلك استطاع **سمير العصفورى** أن يجد حلولاً سريعة لتعدد المشاهد دونما لجوء إلى الستار التقليدى ، وذلك بفضل تلوين الإضاءة من ناحية ، ومستويات الديكور من ناحية ثانية ، وانسيابية الحركة من ناحية أخيرة ، وكلها عناصر ساعدت بالفعل على وحدة الإيقاع وسرعته فى آن ، وكان للموسيقى البسيطة فى قوة تعبير ، الجميلة فى قوة تأثير والتى وضعها الموسيقى الشاب **عبد العظيم عويضة** - دور كبير فى هذا كله ، ودور أكبر فى إطلاق صوت الممثلة **سهير طه حسين** الذى أحاط مراحل تطور الحدث المسرحى بعذوبة الأداء ورشاقة التعبير .

أما الإطار البشرى الذى تحمل عبء تجسيد هذا العمل فوق المسرح فكان بوجه عام أشبه بالضفيرة التمثيلية التى جدلت خصلاتها بروعة وإتقان ، وربما برز من بين خصلات هذه الضفيرة الممثل الناشئ **محمود الجندى** الذى كان مفاجأة الأداء التمثيلى بخفة ظله وقوة حضوره وتمكنه من الأداء على المستويين الكوميدى والتراجيدى : لقد استطاع أن يتخلص من تقليديات الأداء المسرحى ، لينطلق فوق المسرح بإحساس الممثل الحديث ، وكان شعلة من التوهج ، وطاقة فى التعبير ، ووعياً عميقاً بأبعاد دوره ، حتى تمكن بالفعل من الاستحواذ على الجمهور !

كذلك كان **عادل زكريا** ، متميزاً وممتازاً معاً فى دور «عمارة» وبرغم نمطية هذا الدور وكثرة استهلاكه فوق المسرح ، دور الفتى المخنث فإن هذا الممثل الموهوب حقًّا استطاع أن يجسده تجسيداً حيًّا جديدا ، وأن ينتزع من بين براثن اللغة الفصحى كل ما يمكنه من الأداء الكوميدى .

أما **المرسى أبو العباس** فى دور «عنترة» فقد بذل قصارى جهده لكى يملأ هذا الدور ، ويفى بكل أبعاده ، وهو دور لا أقول بالغ التعقيد ، ولكنه بالغ التركيب : ففيه الكوميدى والتراجيدى ، فيه الواقعية والعبثية ، فيه عنصر الإيهام مع الحفاظ على جانب الإغراب ، وقد حاول المرسى إلى حد كبير ولا أقول إلى أقصى حد أن يفى بهذا كله ، ولكن الكوميديا كانت تنزلق أحياناً إلى البلاهة والغباء ، وما هكذا كان عنترة ، والتراجيديا كانت تهوى أحياناً أخرى إلى الميلودراما والهستيرية وهو ما لا يتطلبه الدور . وربما لم يكن المرسى فيزيقيًّا هو الملائم تماماً لدور عنترة ، ولكنه اعتمد على قوة أدائه لا على قوة حضوره فى أداء هذا الدور .

وأما الممثل **أحمد عقل** فى دور «الملك زهير» فكان موفقاً كل التوفيق ، واستطاع بالفعل أن يجد نفسه فى هذا الدور ، وأن يوجدها فى ذات الوقت ، وذلك بما أضفاه على الدور من قوة فى الحضور وما أضافه إليه من وعى فى التعبير .

وأما الأدوار النسائية فلا نكاد نميز من بينها سوى الفنانة **إحسان شريف** فى دور أم عنترة ، والممثلة **راوية أباظة** فى دور عبلة : كانت الأولى عادية فى دورها العادى وإن أضافت إليه لمسات من فنها الأدائى فى التمثيل . وحاولت الأخيرة أن تكون غير عادية فى دورها العادى ، وإن أضفت عليه ومضات من حضورها الأنثوى فوق المسرح .

إن مسرحية «عنترة» فى النهاية إضافة فنية وفكرية جميلة وجليلة إلى حركتنا المسرحية ، تشى بقدرة صاحبها على استشراف عوالم أوسع أفقاً وأبعد مدى .

شهر زاد

جسد للرغبة أم عقل للثورة ؟

* «حياتى شهر زاد
كحياة باقى الناس كانت
كالفقاعة فى الهواء
حتّى حملت معى السلاح
سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمت أسوار الحريم . .»

* هذه الأبيات التى تغنى بها شاعر التجديد المعاصر **عبد الوهاب البياتى** ، فى قصيدته الشهيرة «**الحريم**» إنما هى إحياء لرمز شهر زاد التراثى خروجاً به من مغارة «ألف ليلة وليلة» ومن شرق الخرافة والحلم ، ومن سراديب الغرائز ودهاليز الأحلام ، لكى يصبح رمزاً لتطور المرأة العربية الجديدة ، وتعبيراً عن دخولها فى عصر التحرير والتعمير حاملة راية الحرية ، وباعثة للحيوية والحياة فى شباب هذا الجيل .

ومنذ أكثر من ثلث قرن ورمز شهر زاد تتناقله أقلام الأجيال المتعاقبة من المثقفين ؛ لما يثيره فى نفوسهم وعقولهم من عوالم باهرة من المتعة الفنية والفكرية جميعاً ، إنها أشبه باللغز الأوديبى المشهور الذى يغرى كل عابر بأن يتصدى لحله ،

هكذا تصدى « **طه حسين** » لحل لغز شهر زاد فى كتابه « **أحلام شهرزاد** » كما تصدى له **على أحمد با كثير** فى مسرحيته « **سرشهرزاد** » **وتوفيق الحكيم** فى مسرحيته « **شهرزاد** » .

وبرغم اختلاف هذه المعالجات تفكيراً وتعبيراً فقد بقيت شهر زاد كما هى . . شهر زاد ، السر . . واللغز . . والأسطورة . . وفى كل مرة يعود السؤال من جديد : هل هى سر الحياة ، أو هى صنو الحقيقة ؛ أو هى لغز النفس البشرية ؟ هل هى جسد للرغبة والغريزة ، أو هى قلب للحب والإيمان ، أو هى عقل للثورة والمعرفة ؟

واليوم يتصدى (**د . رشاد رشدى**) لحل اللغز ، وفك طلاسم الأسطورة ، فماذا فعل بشهر زاد ؟ أو ماذا فعلت به شهر زاد ؟

الواقع أن (رشاد رشدى) التقى بشهر زاد من حيث انتهى الآخرون ، فهو لم يردد مثلهم سؤال شهريار لها باستمرار « من أنت ؟ » وإنما استبدله بسؤال آخر : « لماذا أنت » ؟ وكأنما شاء ألا يدخل بقدميه مغارة ألف ليلة وليلة ، وإنما هو الذى أخرج منها شهر زاد ليتعامل معها على أساس جديد ، أساس ليس فيه مكان لعبير العطر أو رائحة البخور ، ولا مكان فيه لقراءة الكف أو فتح الفنجان ! لقد أخرج لنا شهر زاد من قصر طه حسين المسحور ، واستنزلها من سماء توفيق الحكيم السابعة ، وجردها من سر با كثير الدفين ، وقدمها لنا فى زى جديد ، أو بالأحرى : قدمها لنا وهى ترتدى الميكروجيب . . فشهر زاد (رشاد رشدى) ليست تلك الممددة على الأريكة الفارسية بقميص نومها الحريرى ، وفى يدها كأس الخمر تسكبه قطرة . . قطرة فى فم شهريار . وهو منبطح إلى جوارها كالخنزير البرى يرتشف الخمر ، ويلتهم اللحم ، ويسمع كلاماً فارغاً حتى يدركه الصباح ، وفى كل صباح يبصق فى وجهيهما التاريخ !

إن شهر زاد (رشاد رشدى) امرأة أكتوبرية جديدة ، خرجت من كهف الأسطورة تحمل راية التصحيح ، وعادت وقد تكحلت عيناها بتراب المعركة ، وتعطر صدرها بزجاجات البترول ، وتطهر جسدها فى مياه القناة ! عادت لتبهر بأنوثتها العربية كل ملكات الجمال ، وتطلق قشعريرة البطولة فى شباب هذا الجيل !

وقد نتساءل : وما علاقة هذا كله بحكاية شهر زاد ؟ وإلى أى مدى يستطيع الفنان أن يكون حراً فى معالجة الأسطورة أو التاريخ وخاصة إذا كانت لها دلالة بعينها فى نفوس الجمهور ، وقد تتعارض هذه الدلالة مع الرؤية الجديدة التى يراها الفنان ؟

الواقع كما يقول أرسطو : إن الفنان حر فى مادته الأسطورية أو التاريخية يعالجها كما يشاء ، ولكن الشرط الأساسى والجوهرى الذى يشترطه فى مقابل هذه الحرية هو الإقناع أو الإيهام بقوة الفن أن الممكن محتمل الوقوع ، بل إن الممكن والمحتمل قد وقعا فعلاً ، وبمقدار ما يستطيع الفنان تجسيد رؤيته حتى يسقط الحاجز بين الخيال والواقع يكون فناناً كبيراً ، وهذا هو فيصل التفرقة بين الفن واللا فن !

وهذا هو ما فعله (رشاد رشدى) فى مسرحيته الجديدة التى استلهم فيها الأسطورة القديمة ، أسطورة الملك شهريار الذى خانته زوجته شمس النهار مع أحد عبيده ، فقتلها ، ثم راح يتزوج فتاة بكراً فى كل ليلة ؛ ليقتلها هى الأخرى فى الصباح ! حتى جاءت شهر زاد بكل ما تمتاز به وتتميز من الأخريات بالجسد والقلب والعقل جميعاً ، بالحياة نفسها ؛ فاستطاعت بحكاياتها الكثيرة أن تؤجل مصرعها ، بل ومصرع الحياة فى كل فتاة أخرى ؛ كما استطاعت أن تجعل من شهريار رجلاً آخر لا يهتم بإطفاء نار الشهوة الحمراء ، ولكن بإضاءة قنديل الفكر الأخضر !

هذه ليست نهاية المسرحية ، بل هى بدايتها ، وهى البداية المعروفة للخاص والعام ، والتى انطلق منها (رشاد رشدى) غازلاً نسيج مسرحيته الجديدة ، فهو يقدم لنا شهر زاد من أكثر من زاوية : زاوية الوالى الذى لا يرى فيها إلا جسداً للرغبة ، فتهوى به الرغبة المحمومة إلى حضيض الأرض ، وزاوية الملك شهريار الذى لا يرى فيها إلا عقلاً للمعرفة ، فيقذف به العقل الفارغ إلى فراغ السماء ، وزاوية الوزير قمر الذى لا يرى فيها إلا قلباً للحب ، فيعلّقه القلب الأجوف بين الأرض والسماء ! لقد حاول كل منهم أن يمتلكها فلم يستطع أن يتملكها ، حاول أن يراها من زاوية واحدة فلم ير فيها شيئاً على الإطلاق ! هذا على العكس من الشاطر حسن الذى رآها من كل الزوايا ، فاستطاع أن يجعلها تراه : رأى فيها الأم والأخت والحبيبة ، رأى فيها الرمز والواقع والأسطورة ، رأى فيها الحياة التى هى الأرض والسماء والإنسان جميعاً ، وهو لم يكتف بالرؤية ؛ وإنما أعطاها كل شىء ، فحصل منها على كل شىء : حصل منها على متعة الجسد ، وعلى يقين القلب ، وعلى ثورة العقل ، وهو لم يحصل على هذا كله بهدف الامتلاك الشخصى ؛ وإنما هدف كل شىء نحو المصلحة الجماعية فحمل معها السلاح ، وقرر ألا تكون حياته كحياة باقى الناس . . كالفقاعة فى الهواء ، وإنما كالنور والنار : النار على كل قوى الغيلان والديدان التى تأكل خبز الجياع ، وترتوى بماء العطاش ، وتستحم بالدم الحى ؛ وكالنور الذى يضىء مصابيح الحرية المطفأة فى صدر الإنسان ، ويوقد فنارات الكرامة المعطلة على بحار بلا ضفاف ، بحار من الأمن النفسى والعدل الاجتماعى والسلام الوطنى .

هكذا فعلت شهر زاد بكل مراكز القوى : من الوالى إلى الوزير إلى السلطان ، وحبستهم فى «دولاب» الخزى والعار ، وأسلمتهم إلى الشاطر حسن ابن الشعب

الأصيل الذى قاد حركة تصحيح الأوضاع ، ومن ورائه أبناء الشعب الذين استعادوا حريتهم من براثن تجار الخبز وسماسرة الرغيف ، فتمكنوا فى النهاية من العبور فوق كل الأشواك ، لكى يقطفوا ثمار النصر !

وهكذا استطاع (رشاد رشدى) أن يرد لنا شهر زاد ؛ لتسعى على أرضنا من جديد ، أرض المعنى والمعاناة . . أرض التحرير والتعمير : فشهر زاد التصحيح ، شهر زاد الثورة – هى أجمل شجرة قطن نبتت فى دلتا مصر ، بعد شللنا النصفى وكساحنا الحضارى الذى استمر أعواماً بعد أعوام !

والجديد فى معالجة (د . رشاد رشدى) لأسطورة شهر زاد لا يقف عند حدود المضمون ، بل يتجاوزه إلى إطار الشكل : فهنا مسرحيةٌ المضمونُ فيها هو الشكل ، والشكل فيها هو المضمون فى نوع من الكيمياء الدرامية :

. . حيث يمزج الكاتب بين الأسطورة والواقع أو بين التراث والمعاصرة مزجاً يحقق فيه باستمرار ، وبين حين وآخر الإحالة المتبادلة بين الاثنين : فالحاضر يرتد إلى الماضى مذكراً ، والماضى يرد على الحاضر مفسراً ، ومن خلال جدل التاريخ يولد الوعى وتتضح الرؤية ، وهذا كله عبر تيمات كوميدية يتداخل بعضها فى بعض ، ويتخارج بعضها من بعض ، حتى تعطى فى النهاية الانطباع الكلى العام : السياسى والاجتماعى الذى حرص الكاتب على أن يكون بمثابة الإطار الخارجى الذى يغلف مضمون الأحداث !

وقد نعيب على اللغة تجانسها فى كلا المستويين : مستوى الأسطورة والواقع أو مستوى التراث والمعاصرة ؛ فهذه اللغة المسجوعة الموسيقية التى تأخذ شكل الشعر العامى دون أن تكونه بالضرورة ، كانت أليق بالجانب الأسطورى فقط ، وكان

يمكن التنقل بين هذه اللغة المشعورة وبين لغة أخرى منثورة فيما يتعلق بجانب الواقع المعاصر .

على أن هذا لا يقلل فى شىء من طرافة هذا العمل الدرامى الحى الذى يدخل به (رشاد رشدى) مسرح القطاع الخاص لأول مرة ، فيشكل نقطة تحول فى مسيرة هذا المسرح ، وفى ذات الوقت يلبى الدعوة التى طالما وجهناها إلى كبار الكتّاب – أن ينقذوا هذا المسرح بممكناته البشرية والمادية من براثن كتّاب الكوسة ولصوص على بابا العاطلين من أية موهبة حقيقية إلا أن تكون موهبة الضحك على أصحاب فرق هذه المسارح !

ونتجه إلى الإخراج ؛ لندرك منذ البداية مدى صعوبة المهمة الملقاة على عاتق المخرج لتجسيد هذا العمل المسرحى : فهنا نص مركب : كيف يصل بسيطاً ولا أقول سهلاً إلى وجدان الجمهور ، على اعتبار أن السهولة غير البساطة ، فمن السهولة أن تكون سهلاً ، ومن الصعب أن تكون بسيطاً ؟ وهذا ما نجح فيه **جلال الشرقاوى** . . حيث الإحالة المتبادلة بين الأسطورة والواقع المعاصر بما فيها من تعدد المشاهد واختلاف الزمان والبيئة – تم بسرعة وسيولة من خلال استخدامه لتكنيك السينما ، مع الحفاظ التام على لغة المسرح .

والمشاهد البالغة التركيب ولا أقول التعقيد استعان عليها بالرقصات التعبيرية والأغانى الموسيقية التى لم تكن مجرد إضافة زخرفية من الخارج ، بل كانت انبثاقاً عضويًّا من داخل المسرحية . . لها وظيفتها الدرامية سواء فى تطوير الأحداث أو فى إضاءة الأفكار . وليس أدل على ذلك من رقصة الحمام التى أبدعها الفنان **حسن خليل** فكانت بمثابة حدث درامى متكامل فى سياق باقى الأحداث ، وكذلك أغنيتا « اهربوا يا بنات . . وارجعوا يا بنات » الراقصتان اللتان أبدع فى تلحينهما الفنان

محمد الموجى . . كانتا بمثابة حدثين مسرحيين ضمن باقى الأحداث ، هذا فضلاً عن براعة الموجى فى إحاطة العرض كله بسياج من الموسيقى الشرقية المطعمة بالجملة الموسيقية الغربية الشهيرة عن «**شهر زاد**» . .

وكانت براعة من المخرج أن عرف كيف يستعين بالديكور فى إيجاد حلول مسرحية لتغير الأزمنة وتعدد الأمكنة وذلك من خلال الخطوط الدالة والرسوم الموحية التى سريعاً ما تتغير وسريعاً ما تهيئ الجو لمجرى الحدث ، فإذا أضفنا إلى جمال الخطوط والرسوم ثراء الملابس والأزياء استطعنا أن نقول : إن (جلال الشرقاوى) لم يجعل من النص دراما كوميدية موسيقية فحسب ، بل جعل منه كرنفالاً مسرحياً يخاطب العين التى تسمع والأذن التى ترى !

فإذا انتقلنا إلى الأداء التمثيلى رأينا النجم الكوميدى (**محمد عوض**) فى دور جديد عليه وعلى جمهوره ، فهو هنا لا يقوم بدور واحدى البعد ، بل دوره متعدد الأبعاد ، لا يقتصر على تعدد الشخصية داخل الدور ، بل الدور نفسه ينتقل بين الكوميدى والتراجيدى وأحياناً يمزج بين الاثنين ، فإذا كان معروفاً لدى الجمهور بخفة ظله ، وسرعة بديهته ، وقوة حضوره الكوميدى ، فالجديد هنا هو تمكنه من الأداء التراجيدى ، وليس أدل على ذلك من المشهد الأخير فى نهاية الفصل الثانى الذى أداه باقتدار الممثل الكبير .

أما الفنانة **لبلبة** فلم تقم بدور جديد عليها وعلينا ، بل هى بدأت بداية جديدة يمكن أن تجعل منها ممثلة . . وممثلة مسرحية ، فدورها فى شهر زاد ليس دوراً عادياً ، ولكنه دور كامل الاستدارة ، وليس دوراً يجمع بين التمثيل والرقص والغناء وكفى ، بل هو دور بلورى له أكثر من جانب ، ويؤدى على أكثر من مستوى ، واستطاعت لبلبة بجهد واجتهاد واضحين أن تحقق الكثير مما يتطلبه هذا الدور ،

وبخاصة فى جانبى الرقص والغناء وإن لم تكن على نفس المستوى فى جانب التمثيل الذى لا يزال يحتاج منها إلى الكثير من التمرس بفن الأداء المسرحى ، على أننا إذا تذكرنا افتقار مسرحنا الاستعراضى للممثلة الشمولية أو الشاملة ، والاستثناء هنا لصفاء **أبو السعود** ومن بعدها **نيللى** – أدركنا إلى أى مدى يمكن أن تكون لبلبة كسباً لهذا المسرح .

ويجىء الفنان الكبير **صلاح منصور** فى دور القاضى ثم الوزير ؛ ليؤكد من خلالها قدرته واقتداره ، ويضفى عليه الكثير من فنه المسرحى ، ويثبت أن العبرة ليست بما يقال ولكن . . بمن يقول ؟ أما الممثل الموهوب **فاروق نجيب** فلم يكن فى مستواه اللامع الذى عهدناه فى أدوار كثيرة ، كان ساخناً بلا حرارة ، متحركاً بلا حياة ، حاضراً ، ولكن كمن يوقع فى دفتر الحضور المسرحى ! هذا على الرغم من ثراء دوره ، ومن أنه يستطيع أن يقول من خلاله الكثير . . وأن يفعل من خلاله الكثير .

وأما الممثلة **جمالات زايد** فقد وفقت فى أداء دور العانس التى تنتظر (عريسها) بفارغ الصبر ؛ وكانت ملائمة لدورها إلى حد كبير ، ولولا بعض المبالغات الكاريكاتيرية لكانت أفضل من ذلك بكثير ، وأخيراً لا تفوتنا الإشارة إلى الموهبة البرعمية **على قاعود** الذى حصل بدور شهريار على فرصة تفوق خبرته ، ولكنه استطاع أن يتفوق بموهبته ، وأن يملأ قلب الدور بدفء الأداء كاشفاً عن نبتة جديدة خضراء تنمو فوق خشبة المسرح .

إن شهر زاد ليست مجرد إضافة فنية لمحصولنا المسرحى ، ولكنها تأتى معها بمسرح جديد يضاف إلى خريطة الحركة المسرحية ، وهى ليست دفعاً بمسرح القطاع الخاص خطوات إلى الأمام ، ولكنها أيضاً اندفاع بنا نحو ولادة مسرح مصرى شعبى جديد .

المسرح الذى جرؤ على السؤال . .
والمسرحية التى قالت : «ليه» ؟

عندما يقول الإنسان : «نعم» فهو إنسان ، وعندما يقول : «لا» فهو بطل ؛ لأن قولة «لا» هذه التى يقولها «الإنسان – البطل» هى نفسها قولة «لا» التى قالها الأنبياء والمعلمون والحكماء وقادة الفكر ، قالوها فى وجه الباطل عندما يقف فى طريق الحق ، وفى وجه الشر عندما يعرقل سبيل الخير ، وفى وجه القبح عندما يتصدى لمحاربة الجمال !

وهؤلاء جميعاً عندما يقولون قولة «لا» هذه مجردة ، أعنى من خلال الكلمة الحكمة أو الكلمة الرأى – فإن تأثيرها لا يتجاوز القلة المتأملة أو الصفوة المختارة ، أما عندما تقال قولة «لا» مجسدة أعنى من خلال الموقف الدرامى والأداء التمثيلى فإن إشعاعاتها تمتد ؛ لتشمل الكثرة المتذوقة أو الجمهور العريض ، فالكلمة على وجهها الماكياج ، ومن خلفها الديكور ، ومن حولها الموسيقى والإضاءة – أقدر على التغيير ، وأفعل فى التأثير . . من الكلمة عارية من كل شىء ! ومن هنا كان المسرح كما قال **أرسطو** قديماً أداة للتطهير ، وكما يقول **بريخت** حديثاً – عاملاً من عوامل التغيير !

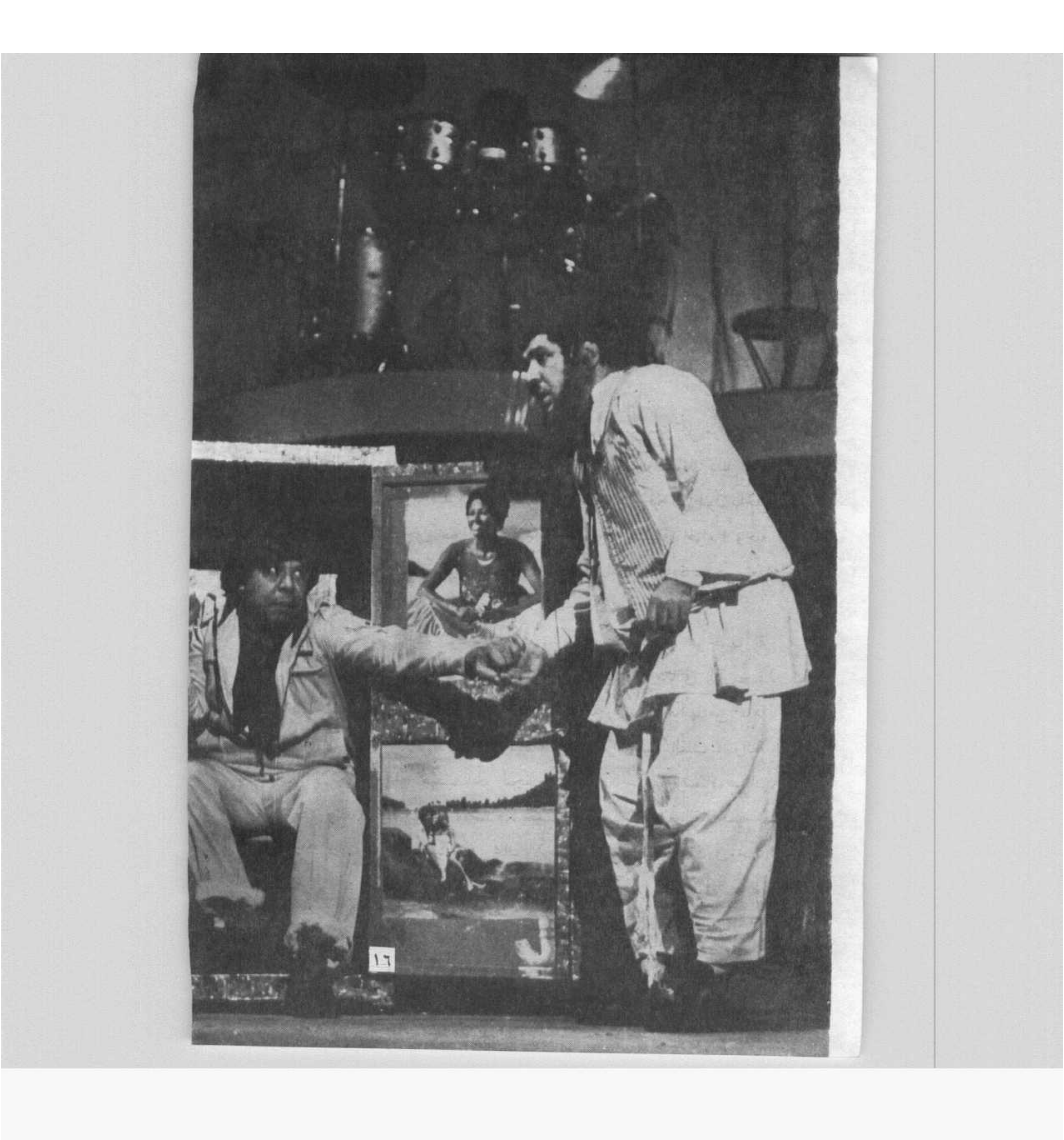
أقول هذا كله فى بداية تناولى للمسرحية الجديدة – ليه ؟ . . ليه ؟ التى تقدمها فرقة الكوميدى المصرية ، لأن اتجاه هذه الفرقة بوجه خاص إلى هذا اللون من

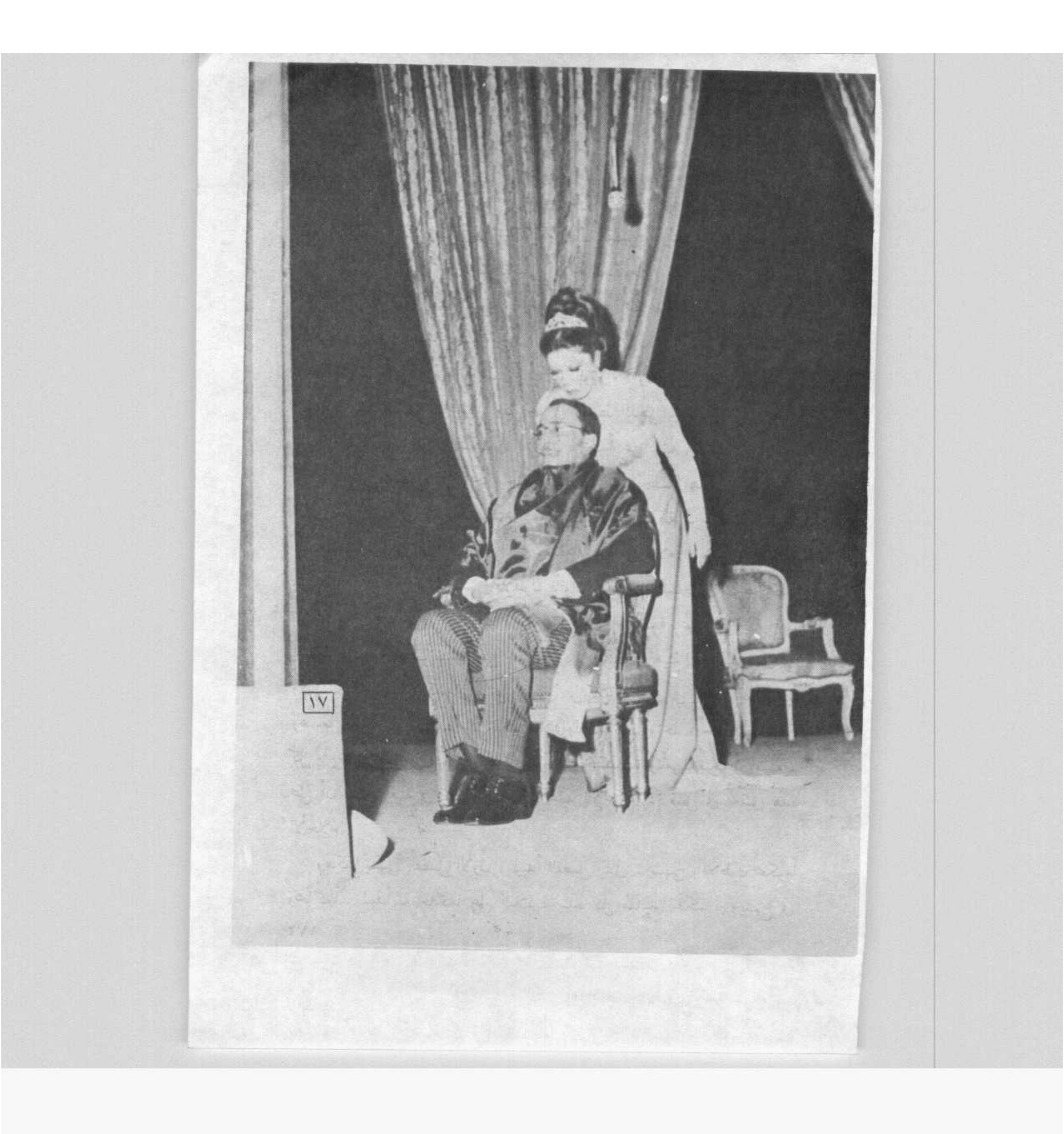
ألوان الدراما . . دراما الكلمة أو دراما الرأى إنما هو حركة تصحيح لمسار هذه الفرقة من ناحية ، ولمسار المسرح التجارى من ناحية أخرى : فهذه المسرحية بمثابة ورقة عمل درامية لما ينبغى أن يكون عليه المسرح التجارى بالذات ، بعد أن غرق حتى أغرقنا معه فى طوفان الكوميديا الغنائية الاستعراضية التى لا شىء فيها من الكوميديا غير النكت اللفظية ، ولا من الغناء غير النشاز التطريبى ، ولا من الاستعراض غير حركة المجاميع !

فما الذى تقوله هذه المسرحية . . « ليه ؟ . . ليه ؟ »

تقول باختصار : إنه من حق كل إنسان أن يسأل ، ومن حق كل مواطن أن يتساءل ، فالسؤال علامة من علامات الصحة الدستورية ، والتساؤل دليل على عمق الممارسة الديمقراطية ، فقد انتهى العصر الذى كان يوضع فيه المواطنون داخل خيمة كبيرة من الأوكسجين بحجة الخوف على رئاتهم من استنشاق الهواء ! وجاء الوقت الذى يسمح للمحكومين بمشاركة الحكام فى أعباء القيادة ، حتى تعبر السفينة إلى بر الرجاء !

وتجسيداً لهذا المعنى اختار المؤلف لمسرحيته ، وسطاً رمزياً بكليته ، هو جمهورية (ممبوذيا العظمى) التى لا نعرف لها مكاناً على الأرض ، ولا زماناً فى التاريخ ، لأنها فى الحقيقة جمهورية وهمية أو بالأحرى جمهورية رمزية ، تحكمها من سماها المؤلف بالإمبراطورة نجلاء الأولى والأخيرة ، وهى امرأة طيبة القلب ، رائعة الجمال ، لا تكره أحداً ، وتحب الخير للجميع ، فكل ما تحلم به وتتمناه هو أن تعيش هى وشعبها حياة الرفاهية والسلام ، حيث الكفاية للكل والعدالة للجميع . ولكن إذا كانت الأعمال بالنيات فى مجال الأخلاق فهى ليست كذلك فى مجال السياسة ، فالنوايا الطيبة وحدها ، لا تكفى الإمبراطورة كى تنجح فى حكم


١٦



البلاد ، وإنما لابد إلى جوارها من الدراية بفن الحكم : فها هى ذى الإمبراطورة تقع فى قبضة مراكز القوى من الحاشية ورجال القصر ، أولئك الذين يخفون عنها كل شىء ، ويقلبون لها الحق باطلاً ، والجمال قبحاً ، والخير شرًّا ، والنتيجة إمبراطورة تلهو فوق القمة الباردة ، وشعب يعانى فى القاعدة الساخنة . وفى منطقة التكييف الدافئ ترتع الحاشية ورجال القصر ، من أمثال ممتاز باشا قائد الحرس ، ورءوف باشا قائد الشرطة ، وعلوى باشا كبير الوزراء ! ولا يفيق الجميع من هم فى القمة ، ومن هم فى القاعدة ، ومن هم فى الوسط الذهبى ، إلا على تلك العبارة التى أطلقها أحد أفراد الشعب «أفلاطون» تعبيراً عن «ليه . . ليه ؟» . .

وتثور الإمبراطورة فى وجه رجالها مطالبة إياهم بإحضار هذا «الأفلاطون» الذى تسبب لها فى كل هذا الفزع ، ويتمكن قائد الشرطة من القبض عليه ؛ ليقذف به بين يدى قائد الحرس الذى يقذفه بدوره إلى ظلام السجن أو بالأحرى إلى ظلمة المنفى ، حيث يلتقى أفلاطون بألوان شتى من المسجونين ممن حوكموا بلا محاكمة ، ولكن الإمبراطورة تنبرى فجأة مصممة على مواجهة هذا «الأفلاطون» ؛ لتقف بنفسها على حقيقة أمره ، وتتنكر فى هيئة أحد المسجونين هى وكبير الوزراء ؛ لكى يطمئن لها ، ويحكى عن كل ما يجرى فى قاع الإمبراطورية وعندما يحدثها عن أمنيته فى أن يحكم البلاد ولو لمدة شهر واحد ؛ حتى يقضى على كل ما يعشش فيها من فساد – تكشف له عن شخصيتها ، وتأمر له بتحقيق أمنيته ، على أن يضع رقبته فى كفها ، فيُحكم عليه بالإعدام إذا فشل فى تحقيق هذه الأحلام !

وهكذا ينتهى الفصل الأول ؛ ليبدأ الفصل الثانى ، ينتهى بأفلاطون محكوماً ومحاكماً ، ليبدأ به حاكماً على البلاد ، بيده كل مقاليد الحكم ، ويشرع فى

مراجعة ميزانية الدولة ، ومقابلة الوزراء والوقوف على كل صغيرة وكبيرة فى كل مرفق وفى كل وزارة ، وسرعان ما يكتشف عبث مراكز القوى بأجهزة الدولة ، وتلاعبها بمقدرات الشعب ، وقبل أن يفضح أمرهم لدى الإمبراطورة ، يكيدون له عندها ، ويحوكون له المؤامرة التى تطيح به وتضعه مرة أخرى فى مواجهة الاتهام ، وينتهى الفصل الثانى بأفلاطون ، وقد أدرك أن النوايا الطيبة وحدها لا تكفى ممارسة الحكم ، وأن الحكم فن وأصول لا يقدر عليهما كل إنسان .

ويبدأ الفصل الثالث والأخير وقد أدرك أفلاطون والإمبراطورة كلاهما هذه الحقيقة ، وراحا يعيدان النظر فى الأمر كله : أما «هو» فبعد أن ينصحها بضرورة تصفية مراكز القوى من الحاشية ورجال القصر يكشف لها عن مكنون حبه . . حب الرجل للمرأة بصرف النظر عن أى اعتبار ؛ وأما «هى» فبعد أن تقضى على كل المخالب والأنياب . . المخالب التى فى القصر ، والأنياب التى فى أجهزة الحكم – تكشف له بدورها عن مكنون حبها . . حب المرأة للرجل بصرف النظر عن أى مستوى . وانتصاراً للحب يتفقان على أن يعيشا معاً حياة الزوجية ، وأن يتركا شئون الحكم . . لا لمراكز القوى . . ولكن للمركز الأقوى . . للشعب . . صاحب المصلحة الحقيقية فيما يختاره ومن يختاره من الحكام ومن أساليب الحكم .

وبهذا المعنى الديمقراطى ، تنتهى مسرحية «ليه ؟ . . ليه ؟» التى وفق **بهجت قمر** فى تجسيد مضمونها الدرامى ، وفى صياغة حوارها المسرحى ، وفى بناء فصولها الثلاثة فوق مهاد من الكوميديا النظيفة بلا إسفاف ، والعفيفة بلا ابتذال . وصحيح أن المسرحية تشير إلى أنها من تأليفه ، ولكن الصحيح أيضاً أنها تشى باقتباسه أو تمصيره ، فالرائحة الأجنبية لا تخطئها حاسة الشم المسرحى ، والطقس الأوربى لا يغيب على الإدراك اللماح ! فإذا حسبنا هذه السقطة على صاحبها عدنا

إلى القول بأنه وفق فى استزراع هذه «التيمة» المسرحية فوق ضفاف الكوميديا المصرية ، فضلاً عن توفيقه فى تفصيل الدور الملائم لثنائى «**المهندس وشويكار**» ، وقد نعيب على المسرحية ضعف نهايتّها التى بدت سلبية وفاترة بالقياس إلى بدايتها التى بدأت قوية وإيجابية وساخنة ؛ حتى كادت لحظة التنوير تبدو وكأنها مجرد إنهاء للمسرحية ! وقد نعيب كذلك على بنائها المعمارى ضعف فصلها الثانى بالقياس إلى الفصلين الأول والأخير ، حيث هبط إيقاع الحدث وتفرع مجراه ، فيما بين تيمة الحكم وتيمة الحب بدلاً من أن يمضى فى خط درامى صاعد ، وقد نعيب أخيراً على رسم الشخصيات فيما عدا شخصيتى الإمبراطورة وأفلاطون الكاملتى الاستدارة نمطيتّها من ناحية ، وسطحيتّها من ناحية أخرى ؛ وبخاصة شخصيات الوزراء التى كانت كاريكاتيرية أكثر من اللازم بحيث لا تدعو إلى الإقناع ، أقول : إننا قد نعيب على المسرحية هذا كله وكثيراً غيره دون أن يقلل ذلك من أنها بحق ارتفاع بمستوى كاتبها بالقياس إلى ما سبق أن كتبه من مسرحيات .

وهنا يجىء المخرج **سمير العصفورى** ؛ ليضفى على العرض الكثير من لمساته الإخراجية ، سواء فى رسم الحركة أو فى إيقاع الحدث أو فى بلورة الشخصيات ، وربما كان أهم ما وفق فيه هو تلك الرؤية الفانتازية للعرض المسرحى التى استطاعت بالفعل أن تجد الكثير من الحلول الإخراجية لهذا النص ، فضلاً عن قدرتّها على إعطاء المتفرج ذلك الانطباع الكلى العام ، وقد تجلى هذا فى الفصل الأول الذى بدا متكامل العناصر ، وعلى درجة عالية من القوة والإثارة ، سواء فى طرح الفكرة أو فى تقديم الشخصيات أو فى المقابلة الصارخة بين الإمبراطورة وحاشيتّها فى أبهة القصر ، وأفلاطون والمساجين فى غيابة السجن . هذا على العكس من الفصل الثانى الذى وقع فيه الإيقاع من بين يدى المخرج ، وتفرعت التيمة الرئيسية فى مجريين

متوازيين بدلاً من أن تدور التفريعات الثانوية حول الركيزة المحورية للحدث المسرحى ؛ مما أضعف من قوة الإقناع فى هذا الفصل ، وزاد من إضعاف قوته مشهد استعراض أفلاطون لطاقم الوزراء الذى غلبت عليه الفارسكة التمثيلية ، فتجاوز حد الإقناع ، على أن الفصل الأخير استطاع أن يتجنب إلى حد ما ولا أقول إلى حد كبير – الكثير من هذه الثغرات وأن يلم عناصر المسرحية فى لحظة تنوير قد لا تتفق مع مقدمات الفصل الأول ، ولكنها تتسق مع نجمى فرقة الكوميدى المصرية !

على أن أهم ما برع فيه المخرج هو قدرته على تضفير الديكور بالإضاءة بالموسيقى فى وحدة هارمونية متناغمة تجلت فى سرعة تغيير المناظر ، وفى عرش الإمبراطورة ، وفى قاعة استقبال الوزراء ، وفى قاع السجن أو المنفى ، غير أننى لا أدرى هنا : لماذا ظهر أفلاطون فى ملابس عصرية فى الوقت الذى ظهرت فيه باقى الشخصيات بالملابس الأسطورية ؟

وإذا كان المخرج قد نجح فى تقديم هذه « الضفيرة » من الإضاءة اللونية ، والنغمة الموسيقية ، والتشكيل الديكورى – فقد ساعده على ذلك ديكور الفنانة التشكيلية **نهى برادة** ، التى – وإن تفاوت مستواها الفنى من مسرحية إلى أخرى – وفقت فى هذه المسرحية . . خطوطاً وألواناً ، حلولاً ومستويات بدأت بستار المسرح الخارجى التى أوحت بلمسات بسيطة بما يشبه العرش الإمبراطورى ولو أن خروج « أفلاطون » لأول مرة مما يشبه « البالوعة » كان حلاً سريعاً ساذجاً يحتاج إلى حل آخر أفضل من ذلك بكثير . أما ألحان الموسيقى **حلمى بكر** – ولو أنها بوجه عام خدمت العرض المسرحى – لم تخدم صاحبها الذى عهدناه أكثر قدرة على الإبداع ، ولا أدرى كيف سقطت من بين يديه أغنية « ليه ؟ ليه ؟ » التى استخدمت

فى افتتاحيات الفصول ، والتى بدت ضعيفة اللحن ، فاترة الأداء ، وكان بإمكانه اللعب بهذه الموتيفة الموسيقية على امتداد العرض المسرحى كله ؟

ويجىء الأداء التمثيلى ؛ ليطالعنا النجم الكوميدى **فؤاد المهندس** فى دور جديد عليه ، قد لا يختلف فى إطاره العام عن أدواره السابقة ، ولكنه يختلف عنها فى مضمونه الدرامى ، لذلك رأيناه يحرص على الالتزام بحدود الدور ، حرصه على إيقاع العلاقة بين طريقته المتميزة فى الأداء الكوميدى وما يستلزمه الدور من جدية التعبير وعمق المعاناة ، وإن كنت لا أدرى إصرار هذا الكوميديان المتميز والممتاز على الاحتفاظ بالهيئة الريحانية ، سواء من حيث الصعلكة والبهدلة ، أو من حيث الذقن الطويلة والقميص المخطط والبنطلون أبو حمالة ! إلى متى يظل هكذا يدور حول نفسه ؟

أما **شويكار** الوجه الآخر لهذا الثنائى الكوميدى فقد استطاعت بشكل واضح أن تجسد ملامح دور الإمبراطورة ، وأن تعايشه من الداخل . . بوعى ومعاناة متخلية عن طريقتها المظهرية فى الأداء من الخارج التى كانت تعتمد فيها على الحضور الأنثوى لا الحضور المسرحى ! وعلى لوازمها اللفظية بدلاً من ممكناتها الفنية ، لقد استطاعت شويكار فى هذا الدور أن تقترب من الأداء الكوميدى الحديث مضيفة شيئاً لا أقول إلى أدوارها السابقة التى تكاد تحسب عليها بدلاً من أن تحسب لها ، ولكن إلى دورها الكبير والشهير فى مسرحية «**سيدتى الجميلة**» !

وأما الفنانة العريقة **زوزو شكيب** التى لا نملك إلا أن نقول عنها هنا ما سبق أن قلناه : من أن تحيتها واجبة ولكن محاسبتها أوجب ، تحيتها واجبة بالنسبة لماضيها الطويل فى خدمة الفن المسرحى ، ولكن محاسبتها أوجب بالنسبة إلى طريقتها التقليدية فى الأداء التى لم تعد تتفق مع تطور فن الأداء التمثيلى على الإطلاق :

وأخيراً يجىء ثالوث العرض المسرحى المكون من الكوميديانات **حسن عابدين وجمال إسماعيل ومحمد وفيق** ؛ ليوفقوا بشكل عام فى أداء أدوارهم مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير :

أما **حسن عابدين** فكان متميزاً بحضوره المسرحى وطريقته الخاصة فى التعبير : تكوين جسده ، نبرات صوته ، تعبيرات وجهه ، نظرات عينيه ؛ واستطاع إلى حد كبير أن يملأ فراغ دوره وإن لم يفجر من خلال هذا الدور طاقاته الأكبر وقدراته الأكثر .

أما **جمال إسماعيل** فكان نمطياً فى أداء دوره ، لم يتميز به عن الكثير من أدواره السابقة ، بل ربما كان فى بعض هذه الأدوار أفضل منه بكثير فى هذا الدور ، فما أكثر المشاهد التى كان يسير فيها دون أن يتحرك ، ويؤدى دون أن يمثل ، ويتكلم دون أن يرقى كلامه إلى مستوى التعبير .

وأما **محمد وفيق** فليس من شك فى أنه استطاع أن يتقدم بهذا الدور خطوات إلى الأمام ، وأن يكشف عن إمكانات ممثل موهوب قادرة على الظهور لو وجدت ما يناسبها من الأدوار .

عموماً كانت مسرحية «**ليه ؟ ليه ؟**» نقلة واضحة فى مسيرة فرقة الكوميدى المصرية ، وخطوة فسيحة فى التطور بها إلى الأمام ، إلى كوميديا الضحك لا الإضحاك ، وإلى المسرحية الهادفة لا الهاتفة ، وإلى الفن الذى يقول شيئاً . . لا أى شىء ! ولكنه الشىء الصحيح ، فى الوقت الصحيح ، ألا يكفى مسرحية «ليه ؟» أنها قالت «ليه ؟» وأنها جرؤت على السؤال ؟

أولادنا الضائعون فى لندن . .

الظاهرة الجديدة التى أخذت تطفو فوق سطح حياتنا العامة فى السنوات الأخيرة هى خروج أفواج الشباب المصريين إلى العواصم الأوربية بوجه عام ، والعاصمة لندن بوجه خاص : بعضهم من طلاب العلم الذين يريدون أن يتفرجوا على أوجه الحضارة فى هذه البلاد ، ممن أطلق عليهم اسم «**السياح الفقراء**» ؛ والبعض الثانى من طلاب اللهو الذين يريدون أن ينفسوا عن مكبوتاتهم الجنسية ومكنوناتهم الغريزية بالصعلكة فى مجتمعات الانطلاق الجنسى ، ممن أطلق عليهم اسم «**الصعاليك الأجانب**» ؛ والبعض الأخير من ذوى التطلعات الطبقية التافهة الذين يعملون خدماً فى المطاعم ومرمطونات فى الفنادق ؛ لكى يجمعوا مبلغاً من المال يشترون به سيارة (أوريكوردر) أو ما شابه ذلك من لعب الحضارة . وهؤلاء هم الذين يسمون «**غاسلو الصحون والأطباق**» .

ومهما يكن من تبويب هؤلاء الشبان «الهاجين» ولا أقول المهاجرين الذين – وإن اختلفت مقاصدهم – اتحدت مواردهم فى العمل اليدوى أو فى الأشغال الشاقة المؤقتة ، كخدم فى الفنادق ومرمطونات فى المطاعم وشيالين فى محطات السكك الحديدية ؛ حتى يحصّلوا ما يحصلونه فيعودوا وقد بدت عليهم الوجاهة بين إخوانهم المصريين ! مهما يكن من تبويب هذه الظاهرة فالراصد لها لابد أن يسجل تحول مسارها فى السنوات الأخيرة من الاتجاه إلى الدول العربية إلى الاتجاه صوب

العواصم الأوربية ، وهذا التحول فى مسار الظاهرة هو الذى يجعل منها فى المقام الأول ظاهرة حضارية أهم ما فيها اصطدام الشباب المصريين بالحضارة الأوربية ودخولهم معها فى صراع ، هو فى جوهره الصراع التقليدى بين الشرق والغرب ، وكيف يواجه الشاب المصرى هذه الحضارة من واقع هذا الصراع . . هل يرفض ماضيه ويتنكر له لكى يذوب فى هذه الحضارة ، أو يعود إلى ماضيه ويرفض هذه الحضارة ، أو يتخذ موقفاً ثالثاً بين كلا الموقفين . . وما هو هذا الموقف الجديد ؟

هذه هى القضية التى تصدى لها **على سالم** فى مسرحيته الجديدة «**أولادنا فى لندن**» وهى بشكلٍ ما ذات القضية التى سبق أن تصدى لها **طه حسين** فى «**أديب**» **وتوفيق الحكيم** فى «**عصفور من الشرق**» **ويحيى حقى** فى «**قنديل أم هاشم**» هذا إذا أضفنا أو أستثنينا اللبنانى (**سهيل إدريس**) فى روايته «**الحى اللاتينى**» والسودانى (**الطيب صالح**) فى روايته «**موسم الهجرة إلى الشمال**» !

غير أن فرق ما بين هذه التصديات وبين تصدى على سالم هو أنها جميعاً ارتفعت إلى مستوى القضية ، فكرياً وفنياً : فكرياً من خلال بلورة الرؤية الحضارية وعمق التضاد بين الحضارتين ، وفنياً من خلال تجسيد الصراع المرير الذى يعانيه البطل فى صدامه مع هذه الحضارة ذلك الصدام المدوى العنيف !

أما عند على سالم فقد تسطحت القضية إلى أقصى حد ، بعد أن فرغت من مضمونها الحضارى ، وعريت من بعدها الدرامى ، وهبطت إلى مستوى الريبورتاج الصحفى ، أو الخبر العادى عن أحد المصريين من غاسلى الصحون والأطباق ، تورطَ فى حادث سرقة فى لندن ، وتم ترحيله إلى مصر !

وأين هذا الحادث اليومى البسيط الذى يحدث لعصمت بطل على سالم من ذلك الموقف الحضارى المركب الذى يتخذه محسن بطل توفيق الحكيم ، أو إسماعيل

بطل يحى حقى ، أو مصطفى بطل الطيب صالح ؟ فالبطل عند هؤلاء بعد أن انصهر فى بوتقة الحضارة الأوربية ، وحصل من علمها وثقافتها ما حصل ، وحظى من مالها ونسائها بما حظى – وجد أن قيمته الحقيقية فى العودة إلى بلاده . . إلى النبع الأصلى . . ملقياً وراء ظهره بقشور هذه الحضارة ، مبقياً على جوهرها الأصيل ، مازجاً هذا الجوهر بواقع أرضه ووطنه ، متخذاً من هذا الواقع البداية الصحيحة للانطلاق .

وهذا هو الموقف الحضارى الذى لا يستطيع أن يرتفع إلى مستواه إلا الفنان الكبير الذى يجمع إلى عمق الموهبة عرض الثقافة ، أما صغار الفنانين فليس لهم موقف حضارى على الإطلاق ، وعلى سالم كاتب فيه قبس من الموهبة ، ولكن تنقصه الثقافة ، أو فيه لمعة من الفن ، ولكنها تخلو من وهج الفكر ، فهنا مسرحية ليست فحسب دون مستوى القضية التى تتصدى لها ، ولكنها أيضاً دون مستوى بعض مسرحياته اللامعة تأليفاً مثل «**إنت اللى قتلت الوحش**» و«**عفاريت مصر الجديدة**» ، بل ودون مستوى بعض مسرحياته الأكثر لمعاناً فى مجال التمصير مثل «**مدرسة المشاغبين**» و«**العيال الطيبين**» .

فما الذى تقوله هذه المسرحية «**أولادنا فى لندن**» ؟

تقول ما سبق أن قلناه : جماعة من الشبان المصريين استهواهم السفر إلى لندن لما ذكرناه من أسباب ، يتوافدون واحداً وراء الآخر – بعد أن ضاعوا فى العاصمة البريطانية – على شقة عصمت وصديقه سعيد اللذين بدأت حياتهما تنتظم فى المدينة الكبيرة ، ويحاول هذان المنتميان أن يرشدا هؤلاء اللامنتمين إلى خريطة العيش وأسلوب الحياة ، ويكون من بين الوافدين اثنتان . . آمال وصديقتها ماجدة : الأولى على معرفة قديمة بعصمت ، أما الأخرى فتدخل فى علاقة مع سعيد ،

وتتطور العلاقتان حيث تمضى العلاقة الأولى فى اتجاه هابط . . اتجاه الزواج بعد جمع المال والبضائع عن طريق العمل فى المطاعم والفنادق ، وتمضى العلاقة الأخرى فى اتجاه صاعد ، هو الزواج ، ولكن بعد الدراسة والتحصيل والحصول على الدكتوراه من جامعات لندن .

وتتداخل هاتان العلاقتان الرئيسيتان مع بعض العلاقات الهامشية كعلاقة الشاب الأسمر الذى جاء يبحث عن المتعة الجنسية ، يغسل الصحون فى النهار ومضاجعة الفتيات فى الليل ، حتى سرقت مدخراته ، وأصيب بمرض جنسى ، فأدخل إحدى المصحات العلاجية ؛ والشاب الفقير الأبله الذى جاء يعمل مرمطوناً حتى يشترى لنفسه «بدلة صوف» ولأمه «بالطو فرو» يحضران بهما زفاف أخته فى القاهرة ، والمدرس الابتدائى المطحون الذى جاء لغير هدف واضح إلا أن يكون الفكاك مما يعانيه من ضغوط مادية ومعنوية . المهم أن هذه العلاقات الثانوية تتداخل فى العلاقتين الرئيسيتين كما الظلال فى خلفية اللوحة التشكيلية إلى أن تنتهى علاقة عصمت بآمال عندما يتصدى للدفاع عنها وهى تسرق زوجاً من الجوارب ، فيعترف بأنه السارق ، ويحاكم ويحكم عليه بمغادرة البلاد . وهكذا يعود مع العائدين ممن فشلوا فى تحقيق أحلامهم ، أما هى فتبقى مع الباقين من أمثال ماجدة وسعيد ممن لا يزال يراودهم الأمل فى النجاح !

وتعجب لهذه النهاية المفاجئة التى لا تتسق مع منطق الأحداث ولا مع البداية الطبيعية للعلاقة ، فآمال بدت فى بداية المسرحية قوية وعملية حتى لقد استطاعت أن توجه حياة عصمت نحو هدف بالذات ، فما الذى يبرر انحرافها المفاجئ ؟ ولماذا هى دون غيرها من الواقعين مثلها تحت نفس الظروف التى يطرأ عليها هذا الانحراف ؟ وإذا كانت تلك هى نهاية العلاقة بين عصمت وآمال فكيف يمكن أن

تكون هى نهاية المسرحية كلها ؟

إن كل مسرحية لها حدث رئيسى تدور من حوله باقى الأحداث ، ولكننا فى هذه المسرحية بإزاء حدثين متوازيين هما هذه العلاقة بين عصمت وآمال ، والعلاقة الأخرى بين ماجدة وسعيد ، وهذا مما ساعد على تفكك وحدة البناء الدرامى ، والذى ساعد على تفككه استخدام أسلوب المونتاج السينمائى لا الموقف المسرحى ، فباستثناء الفصل الأول الذى تميز بترابط عناصره وقوة بنائه المسرحى لانبثاقه من موقف كوميدى متكامل — جاء الفصلان الآخران ؛ ليقعا فى هوة السينات السينمائية الكثيرة والمتداخلة التى فضلاً عن تشتيتها للحدث الرئيسى أو بالأحرى للحدثين الرئيسيين — لم نشعر معها بالموقف المسرحى على الإطلاق . فإذا أضفنا إلى ذلك إقحام الأغانى والرقصات الاستعراضية التى ليس لها ما يبررها ، وخاصة مع هذا اللون من الكوميديا الذى يقوم على الكلمة ويعتمد على الرأى وينبثق من الموقف ، والذى بدأ هكذا بالفعل فى الفصل الأول — أدركنا مدى التفكك فى البناء المسرحى الذى يضاف إلى مدى التسطيح فى المضمون الدرامى ؛ لنقف فى النهاية على مدى السقوط فى هذه المسرحية الجديدة !

فإذا انتقلنا إلى الإخراج فما وجدنا للمخرج **كمال يس** أية بصمات إخراجية : فالنص كما هو فوق المسرح بلا رؤية إخراجية واضحة ؛ وإنما هو مجرد تنفيذ للنص المسرحى ، وإلا فكيف يمكن أن يوافق مسرحياً على كل هذه السينات فى الفصلين الثانى والثالث التى خرجت بالعمل من إطار الموقف المسرحى إلى جو المشاهد السينمائية ؟ بل كيف يمكن أن يوافق على هذه النهاية الضعيفة الفاترة التى — وإن أحسستنا بنهاية العلاقة بين عصمت وآمال — لم نشعر معها بنهاية المسرحية على الإطلاق !

صحيح أن الفصل الأول كان متكامل العناصر منضبط الإيقاع يبشر بعمل كوميدى جيد وجديد ، ولكن سرعان ما تفككت العناصر فى الفصلين الآخرين واختل الإيقاع ، حيث الإطالة التى تدعو للملل ، والإبطاء الذى يصيب المتفرج بالغثيان ، وخاصة أن المسرحية بعد فصلها الأول تكاد تخلو من الضحك ، بل تكاد تخلو من الإثارة !

ولا أدرى مدى مسئولية المخرج عن رفض أو قبول هذه الأغانى الاستعراضية الراقصة التى أقحمت على الكوميديا إقحاماً ، والتى لم تكن من نسيج الكلمة الكوميدية فى المسرحية ، فكيف تتسق كلمات **عبد الوهاب محمد** «المصرى لما يريد . . بينفد فى الحديد» مع كل حالات الفشل والإحباط لدى أشخاص المسرحية .

هل هى مجرد أغان والسلام ؟ إن (عبد الوهاب محمد) شاعر الأغنية الواعد والصاعد لم يكن موفقاً فى هذه الأغانى التى بدت حتى دون مستواه ، وباستثناء لحن «الجرسونات» الذى صممه الموسيقى الموهوب **حلمى بكر** كانت باقى الألحان وخاصة ألحان **منير مراد** شيئاً عادياً بلا ملامح ولا قسمات ، بحيث لا تترك أثراً فى النفس أو تأثيراً فى الوجدان .

وذات الشىء يقال فى الرقصات التى قام بتصميمها **يسرى حمدى** والتى كانت باستثناء رقصة الجرسونات شيئاً فاقد الهوية : لا خطوط متميزة ، ولا حركات متجددة ، ولا إيقاع منضبط . ولا فكرة عامة وراء الرقصة بحيث تربطها بالنسيج العام للمسرحية ، حتى الراقصات أنفسهن كن من حيث المستوى الجمالى أو التشكيلى . . أى كلام !

فإذا انتقلنا إلى الديكور استوقفنا بحق الفنان الكبير **صلاح عبد الكريم** الذى استطاع بخطوطه البسيطة وألوانه الموحية ومستوياته الرشيقة أن يُلخص الجو اللندنى

أروع تلخيص ، وأن يجد حلولاً سهلة وسريعة لكل هذه السينات العديدة والمتعددة دونما تباطؤ فى سرعة تغيير الديكور ، ودونما إخلال فى ذات الوقت بالطابع اللندنى العام .

وأخيراً يجىء الأداء التمثيلى الذى يشعرنا للوهلة الأولى بحدة الصراع ولا أقول التنافس بين الممثلين فروح الفريق تكاد تكون مفتقدة فى هذا العمل ، فالكل يحرص على حضوره أكثر من حرصه على دوره ، وربما كان الاستثناء هنا (**عزت العلايلى وأحمد زكى**) : الأول استطاع من خلال دوره أن يفرض حضوره ، ومن خلال حضوره أن يؤثر فى جمهوره : التزام كامل بحدود الدور ، وتعايش واضح مع باقى الأدوار ، لا لعثمة فى الأداء ، ولا تخبط فى الحركة ، ولا تزيد أو انتقاص فى الكلام ، هذا مع مرونة فى التنقل بين القفشة الكوميدية الضاحكة والموقف الدرامى الجاد ، وكثير من هذا يقال عن الممثل الشاب أحمد زكى الذى يتقدم بخطى ثابتة إلى الأمام من خلال أسلوبه المتميز فى الأداء ، وحضوره القوى الحاد الذى يعتمد على تفجير أعماق الموقف سواء بالضحك أو بالإثارة ، بتعبير وجهه أو بحركات يديه ، بكلامه أو بصمته الذى هو فى كثير من الأحيان أبلغ من أى كلام !

وبعدهما تجىء **صفاء أبو السعود** بطاقتها الحية والمتفجرة فوق المسرح ، وقدرتها على إشباع الدور رقصاً وغناء وأداء ، وبراعتها فى ترك بصماتها باستمرار على جبين الدور ، وإن كان إحساسها بنفسها قد بدأ يطغى على إحساسها بالدور ، بل وعلى أدوار الآخرين ، وليس أدل على ذلك من سرقتها لكثير من حركات وإفيهات الممثلة **زيزى البدراوى** ، بل استطاعت فى أحيان كثيرة أن تسرق حضورها كله ، لذلك بدت **زيزى البدراوى** كما الضائعة فوق خشبة المسرح ، فاترة الحضور

مريضة التعبير ، تمثل من الخارج دون أن تعيش الدور ، بل دون أن تعايش المسرحية ، وربما لم تكن هى الملائمة تماماً لدورها فى المسرحية . أما **يونس شلبى** فعلى الرغم من ملاءمته للدور ، وعلى الرغم من كتلته الجسدية الشديدة المرونة والطواعية ، وعلى الرغم من قدرته على الإضحاك والتجاوب السريع مع الجمهور – فإنه جمد على حركات جسدية واحدة ، لم يستطع أن يخرج عن تكرارها حتى الآن ، هذا إذا استثنينا المونولوج الميلودرامى الأخير الذى أداه بصدق وعمق حقيقيين !

وفى النهاية يجىء **سعيد صالح** الذى كنت وما زلت أعتبره فى طليعة شباب الكوميديا أو جيل الشباب من المضحكين لاعتماده أكثر من غيره على العفوية فى الأداء والطبيعية فى التعبير ، فضلاً عن التلقائية فى الحضور وسرعة التجاوب مع الجمهور ، ولكن يبدو أنه فى هذه المسرحية بالذات بدأ يشعر بنفسه أكثر من شعوره بدوره ، ويشعر بجمهوره أكثر من شعوره بالمسرحية ، وتلك آفة الغرور التى تَنْخُرِ وجدانَ الفنان ، والتى بمقدار ما تقرّب به من نفسه تبتعد به عن الدور ، ومن ثم عن المسرح ثم عن الجمهور . لذا أرجو لسعيد صالح ألا يكون واحداً من أولادنا الذين هم فى لندن ، ولكن من فنانينا الذين لا يزالون فى مصر .

فأولادنا فى لندن ليست خطوة فى فن على سالم ، وليست نقلة فى فرقة الفنانين المتحدين ، ولكنها على الأكثر عرض ليلة صيف ، أو عرض من عروض موسم التصييف المسرحى ، ترجع بكاتبها وفرقتها خطوات إلى الوراء دون أن تتقدم بهما إلى الأمام ولو خطوة واحدة !

كوميديا بالأبيض والأسود فقط !
وليست بالألوان الطبيعية

سمعنا عن الكثير . . من ألوان الكوميديا . . سمعنا عن **كوميديا الأمزجة** التى يعتمد فيها الحدث الدرامى على تصوير شخصية فكاهية ذات مزاج خاص أو طابع معين ، مثل كوميديا **بن جونسون** الشهيرة «**كل حسب مزاجه**» ، وسمعنا عن «**كوميديا السلوك**» التى تقوم على انتقاد السلوك الاجتماعى المصطنع لدى الطبقة البورجوازية مثل كوميديا **شريدان** الشهيرة «**مدرسة الفضائح**» وكوميديا **أوسكارويلد** الأكثر شهرة «**أهمية أن تكون مهمًا**» وسمعنا عن **كوميديا المواقف** التى تعتمد أساساً على المهارة فى بناء المفارقة الدرامية أكثر من اعتمادها على صياغة الحوار أو رسم الشخصية مثل «**كوميديا الأخطاء**» التى كتبها **شكسبير** ، وسمعنا عن **الكوميديا المأسوية** التى تستهدف استدرار الدموع عن طريق الاستمتاع الهادئ بدلاً من إثارة الضحك عن طريق التهكم والسخرية ، مثل كوميديا «**الكراهية الزائفة**» التى كتبها **نيفيل دى لاشوسيه** ، وسمعنا عن «**الكوميديا الهزلية**» التى تعالج شئون الحياة الواقعية معالجة تتسم بالنقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى مثل كوميديا موليير «**مقالب سكابان**» و «**البورجوازى النبيل**» و «**طبيب رغم أنفه**» وسمعنا عن «**الكوميديا المرتجلة**» التى تقوم على ارتجال ممثلين محترفين ، والتى تطورت على يد **بيراندللو** فى مسرحيته «**الليلة نرتجل التمثيل**» ، وسمعنا عن الكوميديا الراقية والكوميدية الهابطة

والكوميديا الموسيقية وغيرها . من ألوان الكوميديا كما وردت فى «**معجم المصطلحات الدرامية**» **للدكتور إبراهيم حمادة** . ولكن الذى لم نسمع عنه قط هو ذلك النوع المستحدث من الكوميديا والذى يوصف بأنه «**كوميديا بالألوان الطبيعية**» .

أى والله العظيم . . «كوميديا بالألوان الطبيعية» . . وهذا ماجاء فى الإعلان عن المسرحية الكوميدية الجديدة . . «**حب ورشوة ودلع**» التى تقدمها فرقة الكوميدى المصرية !

وتبحث عن الألوان الطبيعية فى الحدث الدرامى . . فى الحبكة المسرحية . . فى سياق الحوار . . فى رسم الشخصيات فلاتجد لها أثراً على الإطلاق ، ثم تعود وتبحث عنها فى الديكور . . فى الإضاءة . . فى الملابس أو الأزياء فلا تجد فيها هى الأخرى شيئاً من الألوان الطبيعية . . فأين إذن هذه الألوان الطبيعية فى هذه المسرحية الكوميدية ؟

الواقع أننا هنا بإزاء كوميديا اجتماعية خفيفة تتناول بالنقد الاجتماعى السافر والساخر ، بعض السلبيات التى تستهدف اغتيال كل ماهو جميل وجليل فى حياتنا الاجتماعية ، وإجهاض كل الأشجار التى تفضل أن تموت واقفة على أن تموت تحت أقدام كل ألوان الرشوة والدلع . أما القتلة فهم بعض محترفى البيروقراطية ومرتزقة النفاق الاجتماعى الذين (يتجولون) بأسلحتهم غير المرخصة ، يطلقون منها النار فى كل مكان ، ويعيشون كنباتات الفطر على خرائب العالم وأنقاض البشر !

يحدث هذا كله فى إحدى شركات القطاع العام ، فى شركة سماها المؤلف «شركة العصر للتصدير والاستيراد» حيث نلتقى بمجموعة من النماذج الكاريكاتورية : نموذج المدير العام غير القادر على الإدارة لتفككه النفسى وتسيبه

الأخلاق ، ابنة المدير العام التى تعمل سكرتيرة فى الشركة ولاهم لها إلا الزواج بمن أحبته من الموظفين ، مدير المبيعات الذى يتلاعب فى نسبة العمولة عن الصفقات يضع القبلات على صلعة المدير العام ، ويزرع الشوك فى طريق الموظف الذى أحبته ابنة المدير العام ، ذلك الموظف الذى يجسد نموذج الشريف الكادح الذى يؤمن بقيم الأمانة والنزاهة والمواظبة ، وضرورة الحفاظ على نقائه البشرى ، وطهره الوطنى وسط كل أولئك الذين يمارسون عبادة الظلام ، ويتمرسون بإطفاء مصابيح الأمل الأخضر !

ويدور الحدث المسرحى حول تلك المؤامرة الدنيئة التى يدبرها منصور بك مدير المبيعات لزميله الأستاذ حنفى عبد ربه بقصد إبعاده عن أقدميته فى الترقية ، وأحقيته فى الدرجة ، وإبعاده فى ذات الوقت عن قلب ثريا ابنة المدير العام الذى يحاول هذا المنصور عبثاً أن يقترب منها ويتقرب إليها ، فلا تزيدها محاولته إلا الابتعاد عنه ، والإعراض عما يقدمه لها من مغريات ، أما المؤامرة فتستهدف التشهير بأخلاقيات حنفى عبد ربه عن طريق فتاة طائشة العقل والقلب تدعى فاتن تدعى قرابتها للأستاذ (سامى) أحد موظفى الشركة ، وتدعى كذلك اعتداء حنفى عبد ربه على عفافها فى شارع الجبلاية . . فى جنح الظلام !

ويقدم حنفى عبد ربه إلى التحقيق ، ويتواطأ منصور بك مع المحقق على الإطاحة به إلى ماوراء الشمس ، حتى يخلو له الجو سواء فى قلب ثريا أو فى معدة الشركة ، ولكن المؤامرة تأتى بنتائج لم تكن متوقعة على الإطلاق من المقدمات : يكتسب حنفى عبد ربه شهرة طاغية فى عالم الدنجوانية تجعل الفتيات تتهافتن عليه من كل اتجاه ، وتجعل ثريا من ثم تزداد حبًّا له وتمسكاً به ، والأكثر من ذلك أن (عادل) بك عميل الشركة وزير النساء يصمم ألا يعقد صفقته التجارية الكبرى

إلا مع حنفى بدلاً من منصور ، الأمر الذى يقربه من المدير العام . وبعد سلسلة من المصادفات أو المصادمات التى تقع فى أثناء توقيعه الصفقة ، والتى تنتهى برفض حنفى للرشوة المقدمة له من عادل بك على حساب الشركة . كما تنتهى بالكشف عن مؤامرة منصور بك الدنيئة وتلاعبه بمقدرات الشركة – تثبت براءة حنفى من ناحية . . وتتم ترقيته من ناحية ثانية . . ويوافق المدير على خطبته لابنته ثريا من ناحية ثالثة وأخيرة .

هذه بوجه عام هى الخطوط الرئيسية فى هذه المسرحية الكوميدية التى كتبها **يوسف عوف** ، وهى لاتزيد بحال من الأحوال عن أن تكون عرضاً من عروض الصيف المسرحى ، حيث البساطة التى تلامس جدار السطحية ، والخفة التى تصل إلى درجة الاستخفاف ، وبعد هذا وذاك الشعور باللاجدوى واللامعنى داخل جدران هذا العرض المسرحى الذى سقط جداره الرابع أمام الجمهور بعد أن سقطت جدرانه الثلاثة فوق المسرح . وصحيح أن (يوسف عوف) يتمتع بذكاء فى صياغة الحوار الفكاهى ، ولايخلو من خفة الظل فى إشاعة الجو الكوميدى ، ولكن الذى يعاب عليه فى هذا العمل هو تفكك عناصره البنائية ، ووقوعه فى هوة الإطالة والتكرار ، وإن نجا حقيقة من أى إسفاف أو ابتذال : فالفصل الأول مثلاً لا نكاد نجد فيه مكاناً لمشهد التحقيق الذى أقحم عليه بلا جدوى ولا معنى ، والفصل الثانى كذلك جاء متخماً بمشهد الأكل الذى احتل مساحة أكبر مما يحتمله بكثير ، فكان بذلك على حساب مافى الفصل من إطالة وإملال ، أما الفصل الثالث والأخير فقد حفل بالكثير من المآزق والمطبات بقصد الإكثار من المفارقات الكوميدية ، ولكن هذه الكثرة أحدثت نوعاً من الزحام الكوميدى فوق المسرح انتقل بدوره إلى عقل الجمهور .

وفى الوقت الذى استدارت فيه شخصية حنفى عبد ربه ورسمت بعناية كاملة – جاء هذا على حساب بعض الشخصيات الأخرى ، فباستثناء شخصيتى منصور وثريا اللتين رسمتا بعناية أكبر لم تكن شخصيتا عمر بك ، وعادل بك فضلاً عن شخصيتى فاتن ودلال – فى مستوى باقى الشخصيات ، بل كانت ضائعة الملامح ، باهتة القسمات ، هامشية الفعالية والتأثير برغم أثرها الفعال فى حركة الأحداث .

فإذا تركنا هذا كله وانتقلنا إلى الإخراج المسرحى قلناها بصراحة : إن المخرج (**جلال الشرقاوى**) تناول هذا العرض على أنه واحد من عروض التصييف المسرحى التى ترطب حرارة الجو .. وتطلق عصافير الضحك فى صدر السياح العرب ، وتزين وجه المسرح بورود من اللحم البشرى تقوم أحياناً بدور أجهزة تكييف الهواء ! وصحيح أن (جلال الشرقاوى) حاول بذكائه الإخراجى الحاد أن يحلق فوق هذا النص بجناحى الموهبة الفنية والثقافة المسرحية ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لم يكن يستطيع أن يجعل من الحبة قبة ، ولا من الفسيخ شربات ! قصارى ماااستطاعه – تقديم بعض قطع من الجاتوه والحلوى الشامية التى لاتكفى كل المدعوين إلى هذا الفرح ! وذلك من قبيل رقصة الافتتاحية ، ونهاية الفصلين الأول والثانى ، وبعض مشاهد المصادمات الكوميدية فى الفصل الثالث هذا فضلاً عن فكرة التحية الختامية فى نهاية المسرحية !

أما عن الديكور الذى قام بتصميمه وتنفيذه **فوزى كلام** . . فكان حقيقة أى كلام : فلا يعقل فى مسرحية كوميدية أن تستخدم كل هذه الألوان القاتمة فى تصوير جو الشركة ، ولا كل هذه المستويات البيروقراطية التى تجثم فوق صدر الجمهور حتى ديكور الفصل الثالث الذى تقع أحداثه فى فندق فاخر على شاطئ البحر المتوسط بالإسكندرية لم يكن أقل قتامة ولا أكثر ثراء ، ولا أقدر على الإيحاء

بهواء البحر .

وماكان أحوج هذا العرض الكوميدى إلى مزيد من العناية بالموسيقى التى تكسبه أبعاداً فى تقديم الشخصيات وملء الفراغات ، وتأكيد مشاهد المصادمات الكوميدية ، فضلاً عن افتتاحيات الفصول ! ولكن الموسيقى مثل الديكور كانت هى الأخرى . . أى كلام !

ثم يجىء الأداء التمثيلى الذى يقف على قمته النجم الكوميدى **محمد عوض** ، بحضوره المسرحى القوى وتجاوبه الأقوى مع الجمهور ، فضلاً عن أدائه الصوتى المتميز ، وحركته المسرحية القادرة على التلون وفق خطوط الدور ، ولكن الذى يثير التساؤل حول هذا الفنان هو حرصه على دور النجم الأوحد الذى يتحرك أكثر ممايحرك ، والذى يكاد يكون هو كل شىء فى العرض المسرحى من البداية حتى الختام ، ألم تنته بعد مرحلة النجم الأوحد ؛ لتنتهى معاً مرحلة « **الممثل فى المسرح** » بعد أن بدأت مرحلة « **الممثل فى المسرحية** » ؟

أما الممثل الكوميدى **عدلى كاسب** فقد اعتمد على تمرسه الطويل بفن الإضحاك ، وعلى تكوينه الجسدى القادر على التموج ، وعلى قدراته فى إشاعة الجو الكوميدى فى أرجاء المشهد المسرحى ، ولكن كل هذه المزايا كانت تسير ضد اتجاه الدور ، دور المدير العام الذى كان يحتاج إلى قدر أكبر من الجدية ودرجة أعلى من الانضباط ؛ حتى ينبثق الضحك من خلال المصادمات ، والمصادفات ، فيكون ضحكاً مسرحيًّا وليس إضحاكاً تمثيليًّا . وأما الممثلة **ميمى جمال** . . ضلع الحب فى هذه المسرحية المثلثة الأضلاع « **حب . . ورشوة . . ودلع** » فقد بذلت مجهوداً أدائيًّا واضحاً أكدت من خلاله موهبتها التمثيلية وقوة شخصيتها المسرحية ، وإن كان الدور أصلاً يحتاج إلى « فيديت » مسرحية أصغر سنًّا ، وأخف حركة ، وأكثر

صلاحية لأداء دور الحب ، ولو أنها قامت بدور دلال لكان ذلك **أفضل لها** وللمسرحية .

وأما الوجه المسرحى الجديد . . **سعيد عبد الغنى** . . ضلع الرشوة فى المسرحية **فهو** لا يخلو من موهبة الحضور المسرحى ، ولا يعدم الخطوات الواثقة **فوق** المسرح ، **وقد** بذل هو الآخر مجهوداً واضحاً فى دوره ، ولكنه المجهود الذى يسير ضد اتجاه الدور ، دور الفيلين أو الشرير الذى حاول أن يجسده بأسلوب « الجان » أو الفتى المحبوب ، وكأنما حرص سعيد عبد الغنى على أن يستعرض نفسه أكثر من حرصه على عرض دوره ، هذا على الرغم من صلابة ملامحه وتصلب تعبيره واحتياجاته إلى مزيد من المرونة والطواعية سواء فى الحركة أو فى التعبير .

وأما ضلع الدلع فى المسرحية ، فقد تكفلت به الممثلة السينمائية المتمسرحة **آمال رمزى** ، التى تتعامل مع خشبة المسرح بنفس الأسلوب الذى تتعامل به مع شاشة السينما ، ولو أنها هنا من خلال ملاءمتها الجسدية للدور وابتعادها عن الطريقة الشويكارية فى الأداء الكوميدى استطاعت أن تشيع جو المرح فى مشاهدها المسرحية .

وأخيراً نجحت الممثلة **عزيزة راشد** فى دورها الصغير فى نهاية المسرحية ؛ لتثبت أنها أكبر من دورها بكثير ، وأنها أقدر على المزيد من العطاء المسرحى ، وأنها — وإن خدمت دورها — لم يخدمها الدور على الإطلاق ! .

عموماً ليست مسرحية حب ورشوة ودلع أكثر من عرض من عروض الصيف المسرحى تمر سريعاً كنسمة من نسمات الصيف ، دون أن تترك أثراً أو تأثيراً ، **فهى** ليست كوميديا بالألوان الطبيعية ولكنها كوميديا عادية بالأبيض والأسود **فقط** أو هى صيف . . وعرب . . وأى كلام ! . .

حفنة نساء

أسقطت شارع الشواربى

سواء أكان اتفاقاً أم مصادفة فالحقيقة الصارخة هى أن الفن باستمرار هو قرن الاستشعار الذى يحس بقرب وقوع الزلزال قبل أن يقع ، فلايملك إلا أن يومئ ويوحى بالرمز تارة وبالمجاز تارة ثانية ، وبالمباشرة تارة أخيرة . فعين الفن لاترى رؤية البصر ، ولكنها ترى رؤية البصيرة . . وهى لاترى لنفسها فقط ، ولكنها ترى للآخرين . . أعنى أنها ترى وتعين الآخرين على أن يروا . . ومن الرؤيا يولد الرأى !

وما حدث فى شارع الشواربى شىء كان يمكن أن يقع أو كان لابد أن يقع وفقاً لقانون الاحتمال والضرورة ، فالمقدمات الخاطئة لا تؤدى إلا إلى نتائج خاطئة ، وما هو غير مشروع بطبيعته لا يمكن أن يكون مشروعاً بمرور الزمن . لذلك كان لابد أن تسقط ظواهر الفوضى ، وتتداعى مظاهر البلطجة ، وتنفض مظاهرة الشواربى ، ويسقط رمز الشواربى باعتباره مرضاً دب فى الشعور البروجوازى ، أو باعتباره وجهاً تنكريًّا تستترخلفه الفردية الرجعية التى تتنافى مع نظامنا الاشتراكى الجديد .

والذى يهمنا من هذا كله ، هو تلك «**التيمة**» الذكية والبارعة التى وقعت عليها ، فرقة ثلاثى المسرح ، وقدمتها قبل حادث الشواربى المشهور ، فكانت كما النبوءة الفنية التى تنذر وتحذر ، وتلقى ضوءاً صادقاً على ظاهرة من أخطر ظواهر مجتمعنا الحديث . .

فما الذى تقوله هذه « التيمة » تيمة مسرحية « **من أجل حفنة نساء** » ؟

نقول باختصار : إن فاقد الشيء لا يعطيه : فالجهل لا يعطى علماً ، والكذب لا يمنح أخلاقاً ، والغش لا ينجح تجارة ، ولا يمكن أن تكون ثمة فضيلة ضد الخير ، أو رذيلة ضد الشر . فالمسرحية تدور حول شابين بلا مواهب ولا أخلاق ، اللهم إلا موهبة « الفهلوة » وأخلاق « البلطجية » ، عاشا حياتهما فى عرض الطريق ، يبيعان الأمشاط والفلايات والنفتالين وعلى الأكثر « اللبان أوحربة » ، ولا يعرفان شيئاً عن نهاية الطريق ، أحدهما زغلول والآخر بلبل ، الأول يمثل الفكر أو القوة الفكرية ، ويمثل الآخر الفعل أو القوة الجسدية ، لايخلو الأول من المكر والدهاء ، ولا يخلو الآخر من الطيبة والوفاء ، جمعت بينهما زمالة الرصيف ، والمشاركة فى الغلب ، فتعاهدا على أن يكمل أحدهما الآخر ، وأن يعيشا معاً على الحلوة والمرة !

وبحس الشارع ووعى الطريق يشمان رائحة الظاهرة التجارية التى أخذت تعشش فى جدران حياتنا الاجتماعية ، ظاهرة تجار الشنطة وأصحاب البوتيكات الذين يعبثون بأحلام المتطلعين إلى البضائع المستوردة ، والمهووسين بلعب الحضارة الحديثة ، فيغالون فى أسعار هذه البضائع تارة ، ويزيفونها تارة أخرى ويصابون من جراء ذلك بالتضخم الاقتصادى الذى لا رصيد له من العلم أو الأخلاق ، فيشكلون ظاهرة مرضية أشبه بالطفح فوق جلد حياتنا الاجتماعية ، أو بالقرحة فى معدة هذه الحياة .

هكذا يبزغ بوتيك بلبل وزغلول فى شارع الشواربى ، وتتوافد عليه النساء المصابات بمرض الظهور الاجتماعى ، ويكابد أزواجهن مالا يطيقون من الرشوة والاختلاس والتسيب الوظيفى إرضاء لتطلعاتهن .

ويعمد بلبل وزغلول إلى إهاجة أحلام هؤلاء النسوة بوضع معطف من الفراء المثير فى واجهة البوتيك ، تتّهافت عليه حفنة من النساء ، كل منهن تمارس على زوجها جميع أنواع الضغط حتّى تظفر به : من زوجة أمين المخازن إلى زوجة رئيس مجلس الإدارة إلى زوجة المعلم صاحب العمارات .

ويجدها زغلول الماكر الداهية فرصة لإرضاء نزواته العاطفية ، فيوقع فى شباكه عدداً من هؤلاء النساء من بينهن « ريتا » الإيطالية الأصل المتزوجة من أحد رؤساء مجالس الإدارة التى تضحى بكل شىء فى سبيل الحصول على « **المعطف** » ، ويدخل معها زغلول فى سلسلة من المغامرات الكوميدية تكتشف من خلالها مدى تهرؤ العلاقة بينها وبين زوجها ، ومدى تسيّب زوجها فى عمله الوظيفى .

على أن هذه العلاقة المتهرئة سرعان ماتكشف عن علاقة أخرى متهرئة بين أمين أحد المخازن وبين زوجته المتطلعة التى تجبر زوجها على الاختلاس من أجل شراء هذا المعطف ، وكمن يداوى إثماً بجريمة يقدم الزوج على إشعال النار فى المخزن ، وعندما ينكشف أمره يفكر فى الانتقام من هذا « الزغلول » الذى تسبب له فى كل هذه المصائب .

ولكن زغلول بمكره ودهائه يتمكن فى كل مرة من الخروج من المأزق ، وإيقاع شريكه بلبل الوفى الطيب فى كل المآزق ، حتّى لو أدى به الأمر إلى إفساد علاقة بلبل بخطيبته فيفى التى تشك فى خطيبها فتترك له عملها فى البوتيك . وتلقى فى وجهه بدبلة الخطبة حتّى لو أدى به الأمركذلك إلى إفساد علاقته بشهيرة صاحبة رأس المال فى البوتيك ، وزوجة زغلول فى ذات الوقت !

غير أن شهيرة سرعان ماتكشف خداع زغلول لها ، وعبثه بثقتها ومالها حتّى بعش الزوجية من أجل حفنة نساء ، فتصمم على الانفصال وعلى فض الشركة فى

البوتيك . وعبثاً يحاول بلبل أن يضحى بعمله فى البوتيك إنقاذاً لصاحبه زغلول ؛ لأن شهيرة تكون قد قررت نهائيًّا الانفصال عن زغلول وعن البوتيك ، وبالفعل ينتهى كل شىء ، ويعود بلبل وزغلول ؛ إلى ماكانا عليه قبل البوتيك ، إلى الشارع أو الطريق العام ، إلى حيث بدأ كل منهما . . إلى درجة الصفر أو ماتحت الصفر : ذلك لأن فاقد الشىء لا يعطيه ، ولا يمكن أن يكون ثمة نجاح مادى أو تجارى بدون رصيد من العلم والإيمان أو الأخلاق !

بذلك تنتهى مسرحية « **من أجل حفنة نساء** » ، وتلك كانت ثيمتها الرئيسية التى أخذها السيناريست **فيصل ندا** عن مسرحية أجنبية بعنوان « **المعطف** » وأعدها لفرقة ثلاثى المسرح ، هذا الإعداد الذكى الواعى الذى كاد أن يبتعد فيها تماماً عن النص الأصلى وبخاصة من ناحية الطقس الأجنبى أو الطابع الأوربى ، ليقترب اقتراباً واضحاً من جونا المحلى ، بل وليناقش ظاهرة من أفضح الظواهر التى طفت فوق سطح مجتمعنا فى السنوات الأخيرة .

ومهما يكن من رأينا فى ظاهرة الإعداد المسرحى — فإن إعداد فيصل ندا لهذه المسرحية كان على درجة كبيرة من التوفيق . . التوفيق فى ناحيتين . . الوقوع على الثيمة الجريئة والساخنة والصالحة للإعداد المسرحى . . والوقوع على الأسلوب أو الطريقة التى يمكن بها معالجة هذه الثيمة معالجة توحى بانبثاقها من واقعنا المحلى ، وتعبيرها عن ظاهرة من ظواهر هذا الواقع .

وكان أبرز مافى هذا الإعداد هو التزام المعد بالخط الكوميدى الانتقادى ، وإلزام فرقة الثلاثى به ، فربما كانت هذه هى المرة الأولى التى تقدم فيها الفرقة كوميديا انتقادية فقط ، دون أن تكون بالضرورة أو بالإضافة كوميديا غنائية ، والواقع أن محاولة إقحام أى عنصر غنائى على مثل هذا المضمون الكوميدى إنما هو

تعطيل للعنصر الكوميدى من ناحية ، وتلويث للبيئة الفنية من ناحية أخرى . صحيح أن جرعات النقد الكوميدى أو النقد الكاريكاتيرى كانت زائدة على حدود التيمة الرئيسية التى تعالجها المسرحية ، والتى لم تكن تحتمل كل هذه التفريعات الثانوية من نقد الإسكان إلى نقد المواصلات إلى نقد الجمعيات الاستهلاكية إلى نقد أمناء الشرطة إلى نقد نظام التفتيش الجمركى ، ولكن الصحيح أيضاً أن وحدة المكان فى المسرحية وهو البوتيك ، ونوعية الزبائن الذين يتعاملون مع هذا البوتيك – تفتح الطريق عريضاً وطويلاً أمام هذه الجرعات من النقد الاجتماعى الساخر التى يمكن أن تكون مبررة من ناحية وحدة المكان ، وإن لم تكن مبررة من ناحية وحدة الموضوع أو الحدث !

وبمقدار ما وفق الإعداد فى معالجة هذه الثيمة ، وفق الإخراج فى تجسيدها فوق المسرح ، وكان توفيقاً من المخرج **حسن عبد السلام** أن ابتعد تماماً عن طابع الكوميديا الغنائية ، لكى يلتصق التصاقاً كاملاً بأسلوب الكوميديا الانتقادية سواء من ناحية الموقف الكوميدى أو من ناحية الحركة المسرحية أو من ناحية رسم الشخصية ، ومن هنا جاءت محافظته على سرعة الإيقاع ، وسخونة الحوار ، وتتابع الأحداث .

وقد نعيب على الحركة المسرحية كثرتها . . كثرة الدخول والخروج وكثرة اللف والدوران ، وقد نعيب على الإيقاع المسرحى توقفه فى بعض الأحيان . . لخروج الممثلين على الأدوار وانسياقهم وراء إغراء التأليف الفورى على المسرح ، وقد نعيب على بعض الشخصيات نمطيتها أو صبها فى القالب التقليدى ، الذى استهلك كثيراً فى الكوميديات المصرية . . مثل قالب الشاويش بتفكيره الريفى الساذج ، وقالب الخوجاية بلكنتها المصرية المكسرة ، وقالب العجوز الشمطاء التى تسعى بمالها وراء

الزواج ، ولكن هذه العيوب أو الثغرات سرعان ماتخف حدتها أمام المعادلات الفنية التى قدمها حسن عبد السلام سواء على مستوى الديكور الذى صممه الفنان **مجدى رزق** ، جامعاً فيه بين رشاقة الخطوط ، وجمال الألوان فاتحاً به الطريق أمام سهولة الحركة وسيولة الأحداث ، أو على مستوى المؤثرات الصوتية التى أعدها الممثل **مرسى الحطاب** وكانت بدورها جامعة بين قوة التأثير وبلاغة التعبير قادرة فى ذات الوقت على تهيئة الجو الفنى العام .

وإذا كان حسن عبد السلام قد وقع فى نمطية بعض الشخصيات فقد نجح على الوجه الآخر فى ابتكار شخصيات أخرى ، أو على الأقل فى ابتكار أسلوب يقدم به شخصيات جديدة مثل شخصية تاجر الشنطة وطريقته فى إخفاء البضائع المستوردة ، وشخصية السائح العربى وطريقته فى التعامل مع المصريين ، ثم شخصية ضابط البوليس المزيف وطريقته فى النصب والاحتيال .

والكلام عن هذه الشخصيات بالذات يقودنا إلى الكلام عن الأداء التمثيلى الذى يقف على قمته النجمان الكوميديان **جورج سيدهم وسمير غانم** اللذان يعودان إلى الاتصال بعد الانفصال ، وباتصالهما تعود الروح بعد عودة الوعى فى هذه الفرقة ، فإذا كان جورج بمثابة عنصر الوعى فى هذه الفرقة - فليس من شك فى أن سمير هو عنصر الروح ، واتصالهما معاً هو كاتصال القطب السالب والقطب الموجب فى الدائرة الكهربية ، إذا انسحب أحدهما انطفأ الآخر . وليس أدل على ذلك من مسرحية « **فندق الثلاث ورقات** » التى وقف فيها جورج سيدهم وحده ، فكان لابد أن يصيبها ماأصابها من إخفاق ! وليس أدل على ذلك أيضاً من هذه المسرحية الجديدة « من أجل حفنة نساء » التى تألق فيها هذان النجمان ، واستطاعا معاً أن يضيفا جديداً فى سماء حياتنا الكوميدية . .

وبمقدار تألق جورج سيدهم فى « سينة » تاجر الشنطة ، وهو يخلع أغطيته المهربة . تألق سمير غانم فى « سينة » السائح العربى وهو يتعامل مع صاحب البوتيك ، على أن الأول نجح تماماً فى دور بلبل بمقدار مانجح الآخر فى دور زغلول ، وكانا معاً بمثابة طرفى قوس الطيف المسرحى من ناحية الأداء التمثيلى فوق المسرح .

وبعدهما تجىء المفاجأة الكوميدية . . **محمد أبو الحسن** أو الممثل الجديد الذى تألق فى « سينة » ضابط البوليس فى نهاية المسرحية ، ورغم قصر هذه السينة ولا أقول الدور ؛ لأنه لم يقم بدور فى المسرحية ؛ وإنما قام بأداء هذه السينة فقط ، فإنه استطاع أن يكشف من خلالها عن موهبة تمثيلية واضحة ، وعن استعداد مسرحى أوضح ، وهما موهبة واستعداد يمكن أن يصنعا منه شيئاً أكبر ، لو أعطى فرصاً أكثر .

وبعدهم يجىء الممثل الكوميدى **نجاح الموجى** الذى قام بدور الشاويش ، وعلى الرغم من أن هذا الممثل ليس له مستوى أدائى ثابت ؛ فهو ساطع مرة . . . منطفئ مرة أخرى فإنه استطاع أن يتألق فى هذا الدور ، الشاويش ، وأن يطور وسائله الأدائية ، وأن يكون مركز إشعاع حقيقى فى العرض المسرحى ، وصحيح أن الدور . . دور الشاويش . . فيه النمطية المستهلكة أو التقليدية المعروفة ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذا الممثل حاول بشكل واضح أن يكسر من حدة هذا القالب ، وأن يخرج عليه ؛ ليقدم « نمط » الشاويش بشكل كاريكاتيرى جديد .

وبعد هؤلاء يجىء الممثل (**زكريا موافى**) فى دور أمين المخازن الذى يحاول اغتيال زغلول بعد اكتشاف جريمته ، يجىء عاديًا فى أدائه لهذا الدور دون أن يحاول من ناحيته أن يصنع من دوره شيئاً يترك بصمات على العرض المسرحى ، أو يترك

تأثيراً فى وجدان الجمهور .

فإذا تركنا العنصر الرجالى ، وانتقلنا إلى العنصر النسائى – وجدناه أقل من المستوى بكثير ، وعلى الرغم من اسم المسرحية « من أجل حفنة نساء » ، فإننا لا نكاد نعثر على واحدة من هؤلاء النساء ، يمكن أن يضحى من أجلها بأى شىء ، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الممثلة **فادية عكاشة** التى كانت أكثرهن تميزاً فى دور شهيرة ، وأقدرهن على الأداء المسرحى ، وربما لم يضف لها هذا الدور شيئاً جديداً ، ولكنها استطاعت أن تضفى عليه الكثير من عندها ، فكانت بقعة الضوء النسائية (الوحيدة) فى العرض المسرحى ، هذا على العكس تماماً من الممثلة الجديدة **فريدة سيف النصر** التى قامت بدور البطولة فى المسرحية ، والتى كانت دون مستوى دورها بكثير ، بل لا أغالى إذا قلت : إنها كانت مركز الضعف الكبير فى المسرحية ، ذلك لأن إيقاع الدور لم يقع منها فقط ، بل كان وقوعه من بين يديها سبباً فى وقوع بعض مشاهد المسرحية . ولا أدرى : كيف يمكن أن يفلت منها زمام الدور إلى هذا الحد الذى تظل تضحك فيه من نفسها وعلى نفسها ، ومن الممثلين وعلى الممثلين !

إن هذا الدور كان يحتاج إلى ممثلة أقدر على الأداء التمثيلى ، وأكثر تمرساً بخشبة المسرح !

عموماً ، ومهما يكن من شىء – فإن هذا العرض الجديد لفرقة ثلاثى المسرح فيه كل مواصفات المسرحية التجارية الناجحة ، وهو من هذه الزاوية ، ومن هذه الزاوية فقط – يعد إضافة جديدة تحسب للثلاثى ولا تحسب عليه ، وتدخل فى كشف حساب المسرحيات الكوميدية الناجحة التى يمكن أن يستمر عرضها طويلا طويلا ، لأنها تخاطب شيئا فى ضمير الجمهور . . وتنتقد أشياء فى واقعنا الاجتماعى . . . وتقول كلمة . . أى كلمة . . ولكنها كلمة والسلام !

أوديب لا يفقأ عينيه . . ويصيح :
لا يعدل الإنسان . . سوى الإنسان !

– « منحت نفسى حق الصمت عن فعلتى . . من أجل طيبة كى تنتصر . . وإذ بى أقرن مصير شعبها بقدرى ومستقبلى . . أى جرم . . الضلال أن ترتبط حياة الملايين من الناس بحياة رجل واحد » .

بهذه الكلمات الحارة والمتحررة التى يطلقها أوديب فى نهاية مسرحية « **عودة الغائب** » تنتهى مأساة ذلك البطل الإغريقى القديم الذى تحكى لنا الأسطورة أنه قتل أباه وتزوج أمه وأنجب منها أربعة أبناء بنتين وولدين وذلك بعد أن حكم المدينة خمسة عشر عاماً منذ أن حل اللغز ، وأنقذ طيبة إلى أن عرف حقيقته ، وفقأ عينيه ، ومن ظلام عماه أضاء الطريق أمام الأجيال ، وكأنما من مجد « السلبية» الذى أضاءه **أوديب** ، ومجد « الإيجابية » الذى تألق حول **بروميثيوس** ، ذلك الذى سرق نار المعرفة من أيدى الآلهة كى يمنحها للإنسان استطاع الإنسان أن يعانق الحقيقة ، وأن يواجه القدر ، وأن يحاول المستحيل !

وكثيرون هم أولئك الذين تصدوا لمعالجة أسطورة أوديب ، وكان تصديهم أشبه بتصدى أوديب نفسه لحل اللغز ، منهم من أخفق ، ومنهم من أصاب ، ولكنهم جميعا لم يصلوا إلى تلك القمة التى وصل إليها **سوفوكليس** . . قاهر الأسطورة فوق المسرح !

وربما كان أشهر من تصدى لمحاكاة سوفوكليس . . **فولتير وجان كوكتو وأندريه جيد** حاول الأول على المستوى الاجتماعى ، والثانى على المستوى الفلسفى ، والأخير على المستوى الأدبى أو الأخلاقى ، ومهما كان تفسير العقاب الذى أوقعه أوديب بنفسه عند كل من هؤلاء ، سواء كان عقاباً للذات كما ذهب **فولتير** ، أو إمعاناً فى الكبرياء كما ذهب **جيد** ، أو رغبة فى الوصول إلى قمة الشقاء كما وصل إلى قمة المجد كما عند **كوكتو** – فإن هذه المعارضات الثلاث لم تتخلص تماماً من فكرة القدر . . القدر القاسى المحتوم الذى لم يختره الإنسان ، ولم يقدر على الفرار منه ، فهو واقع فى مخالبه ، وعبثاً يحاول النجاة ، فكل محاولة إنما تورطه أكثر ، لكى تؤكد فى النهاية انتصار القدر !

هذا عن أوديب الأوربى المعاصر ، أما عن أوديب النابت فوق ضفاف النيل ، فقد كان **توفيق الحكيم** ، هو أول من حاوله فى أدبنا المسرحى فاتحاً بذلك الطريق أمام الاتجاه التعصيرى فى المسرح ، وهو الاتجاه الذى يرى أنه لما كان لعصرنا شكله التراجيدى الخاص كان لابد من تجسيد التراجيديا فى هذا الشكل المعاصر ، وكان لابد أيضا من استخلاص الإحساس التراجيدى الحديث من الأساطير الإغريقية القديمة ، ومن الفنون الشعبية التقليدية فى العصور الأخرى !

وهو الاتجاه الذى مضى فيه من جيل ما بعد توفيق الحكيم . . الرائد **على أحمد باكثير** ، والصاعد **على سالم** ، وسواء صب توفيق الحكيم مسرحيته فى قالب تراجيدى محتذياً النموذج الإغريقى القديم ، أو صبها على أحمد باكثير فى قالب تراجيكوميدى محاولا تعصير الأسطورة فى زى شعبى تقليدى ، أو صبها على سالم فى مجرى آخر يختلف شكلا ومضموناً ، بحيث يحولها إلى كوميديا هزلية ساخرة ، فهم جميعاً لم يستطيعوا التخلص من خرافة القدر الأوديبى . . من هنا كان اللغز

الدرامى الذى يفرض نفسه على كل كاتب عصرى يتصدى لمعالجة أوديب ، فهو لا يستطيع قبول الخرافة كما هى ، ولا يستطيع فى الوقت ذاته أن يتعاطى قصة أوديب بغير هذه الخرافة !

وتجئ مسرحية « **عودة الغائب** » لكاتبها الشاب **الدكتور فوزى فهمى** سباحة فى نفس التيار ، ومحاولة لتأصيل هذا الاتجاه التعصيرى فى مسرحنا الحديث ، وهو - وإن احتفظ للأسطورة بعناصرها الأصلية - لم يستعرها كمواد يقيم منها بناء مسرحيته ، ولكن كرموز يقول من خلالها كلمته المعاصرة . فهنا أيضا نلتقى بالملكة جيوكاستا ، وبالكاهن ترزياس ، وبالوزير كريون ، كما نلتقى بأورجينيا ابنة الملكة بالتبنى ، وبدلا من أوديب الحكيم الباحث عن الحقيقة المطلقة ، والذى جرته طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء إلى معرفة الحقيقة ، وإلى إنزال العقاب بنفسه إذ يفقأ عينيه ، وهو يصيح بأمه : « لن أبكيك إلا بدموع من دم » - يجىء أوديب الثائر فى هذه المسرحية حاكماً محبًّا لشعبه ، مؤمناً بالديمقراطية ، يشغل نفسه بالخصب والنماء ، ويمجد هذا الوطن ، ويحاول عبر تجربة الحرية أن يكون هو نفسه قربان هذه التجربة ، حتى يهب مدينته الفخار ، ويخلع على شعبه الحياة : «أيها الطيبون . . أنا لا أخاف إجماعكم . . أنتم ترفضوننى وهذا حقكم كى لا تبقى حريتكم وهماً وشعاراً مرفوعاً ، ولكن الانتصار الحقيقى لكم هو أن تستمروا بهذا القدر من الشجاعة فى ممارسة حياتكم أمام مواقف أخرى » .

ومن أوجاع المحنة وآلام المعاناة يعود الغائب إنساناً جديداً وقد بدلته المأساة ، فهو لا يربط قدر شعبه بقدره الشخصى ، ولا يقرن مصير الوطن بمصيره الخاص ؛ وإنما يضحى بالذات فى سبيل المجموع ، ويسلم راياته مرفوعة ولو فوق أنات الجراح بدلا من أن يتركها تسقط ملطخة بالعقم والعار ، ينعق فى خرائبها البوم ، وينهش

فى أوصالها الطاعون : « أما أنا فقد كان على أن أفقأ عينى كما تحكى قصص ، لكن هأنذا أوصد بكل إرادتى عن نفسى فقء العين ، فأنا أحلم بالخصب لا بالعقم ؛ برغم عذاب الجرح الذى يعصر منى الصدر ، والفزع من برد أيامى المقبلة » .

وإذا كان الحل الذى قدمه أوديب للوحش الرابض عند أطراف المدينة هو الإنسان – فقد كان الإنسان وسيظل أبداً هو الحل الوحيد لكل الألغاز . وهو الإجابة الصحيحة على كل سؤال ، وهو الذخيرة الحية القادرة على مواجهة كل تحديات العصر ، ومن هنا لم تكن مأساة أوديب فى هذه المسرحية « **عودة الغائب** » هى أن يكتشف حقيقته ، ولكن مأساته هى أن يعرف الشعب بحقيقته . . ويطلعه على مصيره ، والحقيقة هى الإنسان ، والمصير هو الإنسان ، لذلك فهو لا يصيح بنفسه ، ولا يصيح بأحد ، وإنما يصيح بشعبه ، هاتفاً بأعلى صوته : « لا يعدل الإنسان سوى الإنسان » !

وهكذا لم تعد مأساة أوديب مأساة إنسان يعانى آلام قدره وعذابات مصيره ، ولكنها مأساة حاكم حر ، عليه أن يخلق من كل أفراد شعبه مواطنين أحراراً ، عليه أن يحل « **عقدة أوديب** » من نفوس كل الملتصقين به التصاق أوديب الأسطورى بأمه جوكاستا . إن أوديب . . فوزى فهمى ليس هو الأعمى الذى أطفأ نور عينيه . ولكنه البصير الذى يفتح عيون الآخرين . ففى كل منا أوديب صغير عليه أن يحل اللغز الذى تفرضه عليه تحديات الواقع من حوله . . تحديات الديمقراطية . . وتحديات الانفتاح . . وتحديات العصر .

لذلك كان توفيقاً من كاتبنا المسرحى **فوزى فهمى** أنه أضفى على بطله أوديب قوة لا فى البطولة ولكن فى التفكير . وقوة أخرى لا فى العمق والمعاناة ، ولكن فى الوضوح والصراحة ، وقوة أخرى وأخيرة لا فى العناد والكبرياء ولكن فى التراجع

والتضحية ، فالمسرحية تبدأ بأحداث معروفة لدى الجميع بحيث لا يصبح مهمًّا تتبع هذه الأحداث ؛ وإنما المهم هو ترجمتها فى وجدان الجمهور ، وطرحها طرحاً جديداً بحيث تقدم شيئاً يهم هذا الجمهور ، فهى لا تنتهى ببحث أوديب عن قاتل الملك ، وهو البحث الذى أسفر عن أنه هو نفسه ابن لأيوس وقاتله ، والذى أدى إلى إقدام الملكة جوكاستا على شنق نفسها ، وإقدام أوديب على فقء عينيه ، والتنحى عن الملك ، ومغادرة المدينة ، وإنما المسرحية تكاد تبدأ باكتشاف أوديب لهذه الحقيقة ، واكتشاف جوكاستا لها أيضاً ، بحيث يصبح كل هم أوديب هو إخفاء هذه الحقيقة عن الشعب ، حتى يتمكن من إنجاز حلمه الأكبر فى تحقيق العدالة للكل ، والمساواة بين الجميع ، ولكن بعدما يجتاح الطاعون المدينة ، ويعلن الكاهن ترزياس متآمرا مع الوزير كريون من أجل الاستيلاء على الحكم – أنه لا خلاص من الطاعون إلا بتنحية أوديب ونفيه خارج الأسوار ، حتى يواجه أوديب الموقف بحكمة وشجاعة ، فيقدم نفسه قرباناً لمجد طيبة فوق مذبح الحرية المقدس .

وبحسه المسرحى الواعى ، ونبضه الثقافى الحى ، استطاع فوزى فهمى أن يقدم عملا مسرحيًّا متضافر العناصر محكم البناء ، سواء من حيث حبكته النقدية أو لغته الدرامية ، أو دلالته السياسية والاجتماعية ، كما استطاع أن يلقى بكلمته فى هذه المسرحية ، وهى فى تقديرى كلمة لا تخلو من المسئولية والالتزام ، وصحيح أن المسرحية تذكرنا فى بعض جملها وعباراتها الشاعر المسرحىّ **عبد الرحمن الشرقاوى** الذى يهتف دائماً بشرف الكلمة وفجر الإنسان ، ولكن عزاء فوزى فهمى أنه كتبها منذ سبع سنوات ، وأنه سافر بعد كتابتها فى بعثته الدراسية ، وعاد ليجد السنابل السبع وقد أنبتت كل سنبلة منها مائة حبة !

وكما قدمت لنا « عودة الغائب » كاتباً مسرحياً جديداً – قدمت لنا كذلك مخرجاً مسرحيًّا جديداً هو **شاكر عبد اللطيف** ، الذى حاول بمجهود بشرى واضح أن يجسد هذا النص تجسيداً يضع فيه كل ممكناته الفنية ، وكأنما يصرخ بأعلى صوته : « أنا أخرج إذن فأنا موجود ! » .

وهو مخرج واعد بلا شك ، يتمتع بنبض الإيقاع ، وسيولة الحركة ، والإحساس بجماليات التشكيل المسرحى ، فضلا عن الالتزام بواقع النص ، وهى جميعاً مما يمكن تسميتها بفنية العرض المسرحى ، ولكن الذى ينقصه حقاً هو ما يمكن تسميته « بفكرية العرض المسرحى » ، وأعنى به التصور الفكرى الواضح الذى تصدر عنه جزئيات العرض المسرحى كافة جاعلا منه كياناً عضوياً واحدا ، فما أيسر أن نلاحظ على الحركة المسرحية برغم سيولتها ، سواء كانت حركة المجاميع كما فى كورس الحراس وكورس الفلاحين ، أو حركة الثنائيات ، كما فى ثنائى أوديب وجوكاستا ، ثم أوديب وأورجينيا ثم كريون وترزياس – أنها حركة خارجية لا تنبع من الكلمة ولا من باطن الحوار ! وإنما تفرضها فراغات الديكور التى حرص المخرج على أن يشغلها باستمرار.

ولا أدرى : لماذا لجأ المخرج إلى كسر الحائط الرابع ، وإقحام الممثلين على الصالة ، إنه فضلاً عن عدم وجود ضرورة فنية لهذا الأسلوب الذى أصبح مستهلكاً فى مسرحنا الحديث فإنه لا يتفق والطابع الإخراجى العام الذى لا يتفق معه أيضاً استخدام الشرائح السينمائية فى مشهد أوديب فى مجلس الشيوخ ، ولا استخدام المؤثرات الضوئية فى مشهد الحريق ، لأنه إن جاز ذلك فى المسرح التسجيلى أو المسرح الاستعراضى – فلا جواز له فى مثل هذه التراجيديا الكلاسيكية .

وما أيسر أن نلاحظ كذلك على الديكور المسرحى برغم جماله التشكيلى أنه

مفروض على النص من الخارج وليس نابعاً من داخله ! فهو بأعمدته الضخمة ، ومساحاته العريضة ، ومستوياته المتعددة – يكاد يلتّهم المضمون المسرحى سواء فى حالة المونولوج أو الديالوج ، وكان أولى بالمخرج أن يراعى النسب الوظيفية بين هيكل المعمار وبين مضمون الأداء ، ولا أدرى هنا أيضا لماذا لجأ إلى تحريك الديكور فوق القرص الدائرى ، حيث شاهدنا الديكور فى الفصل الأول من جانب ، وفى الفصل الثانى من الجانب الآخر ، وفى الفصل الأخير من الوجه الخلفى بدلا من الوجه الأمامى ، برغم أننا فى مسرحية تقوم أصلا عل وحدة المكان إلا أن يكون ذلك لمجرد الإبهار ، أو لمجرد استخدام القرص الدوار.

وما أيسر أن نلاحظ بعد هذا كله أن الأداء التمثيلى برغم روعته وبراعته بوجه عام ، لا يصدر عن أسلوب موحد : فمن الممثلين من ينتمى إلى الأسلوب الكلاسيكى فى الأداء ، ومنهم من يلجأ إلى الأسلوب الميلودرامى ، ومنهم من يلتزم الأسلوب الحديث ، وكم كان جديراً بالمخرج أن يعمل على توحيد أسلوب الأداء لدى الجميع !

فإذا تغاضينا عن هذه الناحية ، ونظرنا إلى الأداء التمثيلى استطعنا أن نسجل للمخرج نجاحه فى توزيع الأدوار ، وخاصة دور أوديب الذى أعاد للمسرح نجمه الغائب **محمود ياسين** ، فلم يعكس الضوء فقط كما تفعل النجوم ، ولكنه أشاع الدفء أيضاً كما هى الشموس ، وذلك من خلال صوته المتميز النبرات ، المتعدد الطبقات ، وقدرته على تلوين أدائه الصوتى بما يتفق مع مقتضيات الدور ، كذلك من خلال حضوره القوى فوق المسرح ، وقدرته على التحكم فى أدائه الحركى بما يملأ فراغ الديكور ، ويحدث فى ذات الوقت تجاوباً مع الجمهور ، لقد استطاع

(محمود ياسين) بأدائه الحديث لدور أوديب أن يذكرنا بصماته القديمة فوق المسرح .

كذلك نجح المخرج فى أن يعهد للفنانة **عايدة عبد العزيز** بدور جوكاستا الذى أعادها للمسرح بعد طول احتجاب ، وأعاد معها فنانة متدفقة الانفعال فياضة العطاء ، قادرة على تقمص مثل هذه الأدوار ، وعلى أدائها بصوتها المسرحى القوى وحضورها الميلودرامى الأقوى ، وصحيح أن الدور يوحى بهذه البكائيات ، ولكن عايدة عبد العزيز جعلتها مناحة بتزيدها فى الأداء الميلودرامى ولو تخففت قليلا من هذا التزيد لكان ذلك أفضل بكثير .

أما الممثلان القديران **أنور إسماعيل** فى دور كريون **وإبراهيم الشامى** فى دور تيرزياس فكانا قمة فى الأداء الكلاسيكى ، ذلك الأداء الذى يجمع بين فخامة الحركة ، وأبهة التعبير ، وبين خطابية النبرة وملاءمة التصوير .

وبعدهم جميعاً تجىء **شهيرة** فى دور أورجينيا لكى تكتب بهذا الدور شهادة ميلادها الفنية وتحصل به على درجة مقبول جداً ، وصحيح أن الدور بما فيه من ديالوجات ومونولوجات (ولغة فصحى عالية) ، يعد من الأدوار الصعبة . ولكن شهيرة استطاعت إلى حد ما ولا أقول إلى حد كبير وبمجهودها الذاتى حفظاً وأداءً وتعبيراً – أن تملأ بخفة ظلها ورشاقة حركتها فراغ هذا الدور .

وأخيراً تجىء الموسيقى التى وضعها **جمال سلامة** لكى تشكل إيجابية بارزة من إيجابيات هذا العرض المسرحى ، وخاصة موسيقى الافتتاحية التى تمثل احتفال الشعب بأعياد الخمر ، فضلا عن الموسيقى التصويرية فى مشهد الحريق ، وفى نهاية المسرحية ، ولو أننى لا أدرى فى موسيقى جمال سلامة لماذا تعجبك حين تسمعها ، ولكنك بعد سماعها لا تكاد تذكرها أو تتذكر منها شيئا ؟ فعلى كثرة موسيقاه

المسرحية والسينمائية والتليفزيونية – لا نكاد نرددها أو نستعيدها ، ربما لأنه لم تتشكل بعد موسيقاه المتميزة!

وعموماً فإن مسرحية « **عودة الغائب** » ليست كسباً فحسب للمسرح القومى ، ولكنها كسب كذلك لحركتنا المسرحية ، كسبنا بها كاتباً مسرحياً مثقفاً ، ومخرجا شاباً جديداً ، واستعدنا بها للمسرح الغائب « محمود ياسين » والمحتجبة عايدة عبد العزيز ، وكتبنا بها شهادة ميلاد فنى لشهيرة . . عصفورة المسرح القومى !

مصر بلدنا . . .
« من أرادها بسوء قصمه الله »

ستة آلاف سنة من تاريخ هذا الشعب المهول ، ودورة الحياة فيه لاتتوقف : شمس تشرق وشمس تغيب ، فصل يمضى وفصل يجيء ، جيل يسقط وجيل ينهض ، ودورة الحياة لاتتوقف !

ستة آلاف سنة ذاق فيها من الآلام ماذاق ، وعرف فيها من الشدائد ماعرف ، وعانى فيها من المحن ما عانى ، وجذوة الأمل فيه لا تنطفئ !

ستة آلاف سنة وهو عاكف على صناعته الواحدة (والوحيدة) . . صناعة الحضارة ، مؤمن برغم كل شيء بشمسه المشرقة ، وأرضه السمراء ، ونيله الجارى ، وأن البارى لاينسى كنانته وأن من أرادها بسوء قصمه الله !

هذا هو سر القوة فى هذا الشعب العجيب الذى ظل طوال هذه الآلاف يصارع ويقاوم ، يحدوه الأمل ويلازمه الإصرار ، يتوكأ على آلامه ، ويرتكز على أحزانه لكى يقدم للإنسانية كلها مثلاً فى الحكمة ، ومبادئ فى الأخلاق ، وروائع فى الفنون ، وذخائر فى الآداب لا تزال مصدر وحى وإلهام فى العالم المتحضر !

وكما أن كل ولادة لابد أن يصاحبها ألم فإن لكل دورة من هذه الدورات آلامها ، والأجيال دائماً هى وقود هذه الدورات ، وليس أجدر من الفن على تصوير هذه الفترات العميقة فى مسيرة الأجيال ، الفترة التى يسلم فيها الجيل راياته

إلى جيل آخر موقناً بأنه قد استنفد دوره ، وأن الدور لابد أن ينهض به جيل آخر جديد .

ولقد شهد النصف الأخير من قرننا الحاضر مولد جيلين : جيل الثورة وجيل أكتوبر ؛ وكما كان عام **١٩٥٢** تاريخاً فارقاً فى حياة هذا الشعب الذى انتقل من مصر الملكية إلى مصر الجمهورية – كان عام **١٩٧٣** تاريخاً فارقاً أيضاً فى حياته ؛ إذ انتقل من مصر النكسة إلى مصر النصر !

أما عام **١٩٦٧** فكان عاماً حاسماً فى تاريخ هذين الجيلين : جيل أكتوبر الذى عبر الهزيمة ، وسحق النكسة ، وصنع النصر ؛ وجيل يوليو الذى نبت فى الخمسينيات مع الثورة ، واستمر يواصل مسيرته فى صنع الكفاية الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ؛ حتى فوجئ بنكسة ٦٧ ، فخارت قواه ، وفقد الطريق ، فراح ينعى ويبكى ، ويعانق الموت فوق خرائب اليأس ، ويتساءل : كيف السبيل إلى الخلاص ؟ ومن تراه يقودنا خارج دهاليز الفجيعة ، ويهمس بلمعة النور وسط دياجير الظلام ؟

والذى يعنينا هنا . . والآن ، هو أن هذه الفكرة الملحمية هى موضوع الأوبريت الغنائى الاستعراضى « **مصر بلدنا** » الذى صاغ أشعاره شاعرنا الغنائى **حسين السيد** ، وعالج قصته كاتبنا الشاب **حسام حازم** ، وكأنما هو لقاء الجيلين فى هذا العمل الفنى . . الذى يبدأ بهذا الحوار الغنائى على لسان الجميع :

يامصر الحب يا أعظم حب
يامصر العالم والفنان
يامصر الشعب يا أول شعب
خطوته سبقت كل زمان

عشت يا أول صورة اترسمت
من يوم ما اتعرف الإنسان .

ومصر هنا تعنى الجميع . . العامل وإرادته ، الفلاح وأصالته ، الجندى وشجاعته ، ومن وسط الجميع ينبثق جيل الشباب ، يطرح السؤال ، وينتظر الجواب :

إحنا يا جيل الشباب فيه قصدنا ألف باب
والشباب دايماً جرىء لما بيتوه فى الطريق
فيه سؤال عايز جوابْ نبتدى من أى باب
كلمونا . . فهمونا . . علمونا . .

وتبدأ مصر توضح للشباب تاريخها الحافل الطويل ، منذ انفجرت أول شرارة . . فى عهد **إخناتون** الذى نادى بالوحدانية وقاد ثورة الإيمان ، إلى أن هب **عمر مكرم** فى وجه عسكر الفرنسيس ، وقاد ثورة الشعب ، إلى أن انبرى **أحمد عرابى** لحكم الخديو والباشوات ، وقاد ثورة الفلاحين ، إلى أن دوى صوت **مصطفى كامل** فى وجه الاستعمار ، وهو يصيح « بلادى . . بلادى . . لك حبى وفؤادى » إلى أن هبت الثورة الوطنية الكبرى . . ثورة ١٩١٩ ، والملايين تهتف وراء **سعد زغلول** : « نموت نموت وتحيا مصر » .

وكلها كانت بدايات وإرهاصات إلى أن قامت الثورة الاجتماعية الكبرى . . ثورة ١٩٥٢ ، وكانت الثورة الأم . . من أفريقيا إلى آسيا على مشهد من العالم أجمع ، ولكن « فى عز الإيجابيات ابتدت السلبيات » ، وكان أكبر سلبياتها جميعاً نكسة الديمقراطية على أيدى مراكز القوى ، وهزيمة يونية التى ذبحت الأمل فى صدور الجميع ، ولكن لأن مصر كنانة الله فى أرضه ، ومن أرادها بسوء قصمه الله –

كانت ثورة التصحيح فى (١٥ مايو) ، وكانت ثورة إصلاح وإيمان ، إصلاح لمجرى الثورة والعودة بها إلى مسارها الصحيح ، وإيمان بقوة وإرادة مصر ، على عبور الهزيمة ، وتحقيق النصر :

كانت ثورة إيمان لأبطالنا الشجعان
لولا مايو ماكان ستة أكتوبر ولا عشرة رمضان !

ويظهر جيل أكتوبر على مسرح الأحداث بإحدى يديه يحمل راية التحرير ، وباليد الأخرى يحمل راية التعمير ، وبعلمه وإيمانه يجيب على كل التساؤلات : على التساؤل عن بقية الأرض المحتلة ، عن المعاناة والاختناقات ، عن الإشاعات والمنتفعين ، عن الجشع والانحرافات ؛ والإجابة : « العلاج . . البتر » والخلاص : « المبادرة . . السلام » . .

وهكذا تلتحم مواكب جيل أكتوبر بمواكب جيل الشباب ، على طريق البناء والتعمير والتحرير فى ظل مبادرة السلام . وتنطلق الروح المصرية أو روح مصر فى النهاية ؛ لتشدو بأنشودة السلام :

أحلى الكلام كلمة سلام
تشفى الجراح تمحى الظلام
تملأ الحياة بالابتسام
فى عيون وحشها نور السلام

ولاتقف هذه الفكرة الملحمية فى إطارها الشعرى الغنائى وحدها هكذا ، ولكنها تتدفق من خلال حكاية بسيطة فى حارة من حارات مصر ، حيث يطالعنا ذلك الفتى الصامت الذى تخرج فى الجامعة وراح يبحث عن عمل ، يعول به نفسه

وأمه بائعة « البليلة » فى الحارة ، ولكن بلا جدوى ، فمن لا (واسطة) له لاعمل له ، فلا يملك صابر إلا أن يحلم « بالفرج » ويتمسك بحبه « لعزيزة » جارته فى الحارة ، والتى تبادله حبًّا بحب ، ويتعاهدان على الزواج ، ولكن « دحلاب القشاش » ذلك الانتهازى الذى بدأ حياته مرشداً لرجال المباحث حتى أصبح واحداً من كبار رجالها يطمع فى عزيزة ، فيزرع طريقها إلى صابر بالشوك والمرارة ، ويستغل الظروف الاقتصادية السيئة التى تتردى فيها أسرتها ؛ لكى يقنع أبويها بالزواج منها ، ويوافق الأبوان ، ولكن عزيزة ترفض ، ويساندها فى الرفض أخوها « عبود » العائد من بلاد الهجرة ، وأمام هذا كله يقوم دحلاب بلعبته الحقيرة ، الوشاية بكل من عبود وصابر حتى يلقى بهما فى غيابة السجن ، ولكن حركة التصحيح ، تصحح كل شىء ، فيخرج عبود إلى الحياة ، ويعمل على توعية أهل الحارة ، ويذهب صابر إلى الجيش ، ليشارك فى تنفيذ القرار . . . قرار العبور ، ويتعرى « دحلاب القشاش » تحت شمس مايو الساطعة ، فتلفظه الحارة وأهل الحارة بعد مارشح نفسه فى الانتخابات ، ويعود صابر عابراً فى ضوء أكتوبر المجيد ؛ ليتحمل تبعاته فى الحارة ، حاملاً البشرى والبشارة ، مستعيداً قلبه المفقود ، عزيزة التى كانت له وكان لها ، وبذلك تتزاوج أفراح النصر وأفراح الحب ، وعزيزة يامصر . . ياأم الصابرين !

هذه الفكرة الملحمية ، المصبوبة فى إطار الشعر الغنائى من خلال حكاية حب رمزية أو رامزة ، هى مضمون هذه « **الكوميديا الغنائية الاستعراضية** » التى لايمكن بأى حال من الأحوال أن نصفها بالأوبريت الغنائى ، وإن ادعت ذلك فى الإعلان ، أو حاولته فوق المسرح : ذلك لأن « الغنائية » لاتبطن نسيجها الدرامى كله ، وإن غلفت مظهره الخارجى ؛ كما أن نسيجها اللغوى ليس غنائيًّا بأكمله ،

وإن تخللته بعض الأغانى والإسكتشات ، وحوارها ليس زجليًّا ولا منغوماً ، ولكنه مكتوب بالنثر الواقعى المباشر ، وشخصياتها ليست ذات طابع غنائى أصيل ، نابع من طبيعة دورها ، ووظيفة هذا الدور فى العمل ككل ، وإنما هى شخصيات « تغنى » والسلام ، دون أى مبرر درامى على الإطلاق . وحتى الشخصية الغنائية المحورية ، المسماة فى المسرحية : « روح مصر » أو الروح المصرية ، والتى كان ينبغى أن يدور حولها العمل كله – بدت لنا شخصية هامشية أو سطحية لا تنبع من داخل العمل بمقدار ماتطل عليه من الخارج ، وكأنها « ضيفة شرف » فى المسرحية !

لنتفق إذن على أن هذا العمل ليس « أوبريت غنائى » على الإطلاق ؛ وإنما هو كوميديا غنائية استعراضية تجمع جمعاً عدديًّا بين الرقص والتمثيل والغناء ، وكأنها عناصر محشورة حشراً ، دون أن « تتخلق » عضويًّا فى العمل الفنى ، فلا الغنائية المسرحية متوافرة فى حدثها الدرامى ، ولا فى نسيجها اللغوى ، ولا فى حوارها التمثيلى ، ولا فى شخصياتها الرئيسية ذات الطابع الغنائى ، وإن غلفت الغنائية سطح العمل الخارجى دون نفاذ إلى الأعماق .

حتى فى الأعماق يطالعنا ذلك الانفصام الفنى الصارخ فى مضمون العمل ، بين الشعر الغنائى من ناحية وبين الحوار التمثيلى من ناحية أخرى : فالغنائية الشعرية فى واد ، والحدوتة التمثيلية فى واد آخر دون أن ينبثق منها الغناء ، ودون أن يعبر عنها الشعر ، وليس أدل على ذلك من هذه الإسكتشات التى حشرت حشراً فى المسرحية .

وربما تبدى هذا الخلط الواضح حتى فى الإعلان ، فما معنى أن يكون العمل من تأليف **حسين السيد** وقصة وسيناريو وحوار **حسام حازم** وإعداد وإخراج **أحمد**

زكى ، إن أى حاسب إليكترونى لا يمكنه أن يقدم لنا حلاً لهذه المعادلات الصعبة ، إلا أن يكون الحل هو هذا التخبط الفاضح فى العمل كله . .

صحيح أننا لانلغى المحاولة الاجتهادية التى بذلها حسام حازم لكتابة قصة واقعية بسيطة خالية من التعقيد الدرامى ، ولا تخلو من الوطنية والإنسانية ، وصحيح أيضاً أننا لاننسى المجهود الشعرى الذى بذله حسين السيد فى كتابة الأغانى والأشعار ، والإسكتشات والمواويل ، ولكن الصحيح برغم هذا وذاك هو أن الاثنين معاً افتقدا الإحساس بوحدة العمل ، والوعى بمقتضيات فن الأوبريت الغنائى .

وإن كان هذا هو ما أدى إلى ارتباك المخرج أحمد زكى ، فحاول بقدر الإمكان أن يعطى الشكل العام للأوبريت الغنائى دون مضمونه أو إطاره ، وأن يوائم بين عناصره الداخلية وبين شكله الخارجى ، وذلك عن طريق إدخال التعبير الموسيقى فى نسيج التعبير المسرحى نفسه ، وإن وقف ذلك عند الأغانى والمواويل والإسكتشات دون أن يعبرها إلى المشاهد والمواقف والشخصيات !

على أن هذا لايعفيه من مسئولية تفكك العمل دون ترابطه ، وسكونية المشاهد دون حركتها ، فما أكثر المشاهد التى ظهرت فيها المطربة **فايزة أحمد** لتغنى فقط ، والمجاميع من حولها واقفة فى صمت وسكون ، وكأن لاعلاقة لها بالعمل برغم دورها المحورى ! وما أكثر الأغانى والمواويل والإسكتشات التى أديت على طريقة « النمر الأوبرجية » حيث يدخل كل من **محمود شكوكو** ومن ورائه **أحمد رشدى** ثم **محمد ثروت** ومن بعده **رأفت الشيخ** ، ليؤدى كل منهم « نمرته » دونما التحام بالعمل أو اندماج فيه !

كذلك لم يكن ثمة معنى لتعدد دور الراوى ، فالمطرب أحمد رشدى راويه ، وكذلك محمد ثروت ، ورأفت الشيخ كل منهما راوية ، هذا بالإضافة إلى أحمد

زكى الذى قام هو نفسه إذاعيًا بدور الراوى !

وليس من شك فى أن بعض الرقصات التى قام بتصميمها الفنان الموهوب **محمد خليل** - كانت على جانب كبير من الجمالية التشكيلية دون أن تخلو من التعبير الدرامى ، ولا ينطبق هذا على الرقصات الجماعية فحسب ، بل وأيضاً على الرقصات الفردية ، غير أن حالات السكون والصمت وأكاد أقول اللاتمثيل ، وخاصة حالات الغناء الفردى - كان ينبغى أن تملأها تشكيلات الرقص وحركة المجاميع ، حتى لا يبدو المسرح خالياً ويبدو الغناء وكأنه فى فراغ !

أما الديكور الذى قام بتصميمه الفنان **مجدى رزق** فكان موفقاً إلى حد كبير ، سواء فى رشاقة خطوطه وجمال ألوانه ، أو فى قدرته على الوفاء بحركة المجاميع ، وتشكيلات الرقص ، وقد وفق فى تصمم المستويين الرئيسيين للعرض المسرحى ، مستوى الحارة بواقعيته الشعبية وطابعه الأصيل ، ومستوى الأهرام بتعبيريته المصرية ورموزه الدالة والموحية ، ولعبت الإضاءة دوراً حيويًا فى المستوى التعبيرى وخاصة فى مشاهد الحريق ، ومشاهد الظلام ، حيث السحاب المعتم ، وانبلاج الفجر الجديد .

وأما الألحان والموسيقى التى تحمل مسئوليتها الفنان **محمد سلطان** فكانت أبرز ما فى العرض كله ، كانت مهاداً دافئاً وقادراً على احتواء الشكل والمضمون جميعاً ؛ فقد وفق محمد سلطان فى أن يجد للأغنية الفردية واللحن الميلودى مكاناً فوق المسرح ؛ كما استطاع أن يخطو خطوة فسيحة نحو تحقيق الطابع البوليفونى أو المتعدد الأصوات ، بدلاً من الاقتصار على الطابع المونوفونى أو الصوت الواحد ، وأبرع ما فيه أنه استطاع أن ينفذ إلى الروح المصرى الدفين ، وأن يعبر عنه ، كما استطاع أن يستوعب الطابع الشعبى الأصيل ، وأن يجسده فى اللحن ، وهو ما تجلى

واضحاً فى مصرية الأغانى الفردية وشعبية الإسكتشات الفكاهية .

وبمقدار ماكسب مسرحنا الغنائى الفنان محمد سلطان – فى تقديرى أن المطربة **فايزة أحمد** كسب بدورها لهذا المسرح : فقد كشفت عن موهبتها الأكيدة فى الغناء النابع عن حساسية مرهفة ، والصادر عن دربة موسيقية طويلة ؛ فضلاً عن معدن صوتها المتميز الجمال والتأثير ، كما أدت أغانيها بوجدان انفعالى صادق وحقيقى ، صحيح إنها لم تمثل على الإطلاق ، ولم تختبر كأداء تمثيلى ، ولكن أين هو دورها التمثيلى فى هذا العمل الاستعراضى ؟ ثم أليست هذه هى أزمة الممثل الشامل فى مسرحنا بوجه عام ؟

على أن عيب الأداء التمثيلى الذى لا نستطيع أن نأخذه على المطربة فايزة أحمد على الأقل لأنها لم تختبر تمثيليًا ، ولم يكن لها دور فى العمل – هو العيب الذى نأخذه على المطرب الممثل (**هانى شاكر**) لأساسية دوره فى المسرحية ، فضلاً عن محاولاته السابقة فى التمثيل الغنائى ، إنه لم يتقدم خطوة فى محاولته هذه على مسرحية « **سندريلا والمداح** » كان باهتاً فوق المسرح . بل أكاد أقول مفتقداً للحضور المسرحى ، إنه يؤدى دونما إحساس بالدور ولا بالمسرحية ، بل أكاد أقول دونما إحساس بالجمهور ، فلا حماسة ولا انفعال ، ولا تشكيل ولا تلوين ، لقد بدا (هانى شاكر) وكأنما لا يحس إلا (بهانى شاكر) !

وهذا على العكس تماماً من الممثلة الاستعراضية **لبلبة** التى تألقت تماماً فى هذا العرض ، تمثيلاً ورقصاً وغناء ، وكانت مركز إشعاع فنى فى هذا العمل الذى خطت به خطوة واسعة فى هذا الجو المسرحى بعد دورها اللامع فى مسرحية « **شهرزاد** » .

وما يقال عن تألق الاستعراضية الممتازة لبلبة يقال مثله عن المتألق الكوميدى المتميز **وحيد سيف** الذى كان بدوره مركز إشعاع كوميدى فى العمل ، سواء بقوة

حضوره المسرحى ، أو بخفة ظله الكوميدى ، أو بتمكنه من فن الأداء الكوميدى الحديث ، وقد نجح وحيد سيف فى أن يتخلى عن لوازمه الكوميدية القديمة ؛ لينطلق كوميديًا من خلال الدور ، ومن خلال إحساسه بالعمل كله فضلاً عن الجمهور .

على أننا لاننسى الممثل الطالع **إبراهيم نصر** الذى يتمتع بمواهب جسدية وصوتية لم تتفجر تماماً فى هذا الدور الصغير ، ولو أعطى دوراً أكبر وأكثر استدارة لتجلت مواهب هذا الممثل الجديد .

أما الوجهان الجديدان جدًا – **حاتم ذو الفقار ومحمد جبريل** – فقد تركا بحق بصمات درامية وكوميدية على جبين هذا العمل المسرحى ، وكشفا عن موهبتين تمثيليتين قادرتين على المضى والاستمرار ، وعلى ترك بصمات أوضح .

إن « مصر بلدنا » برغم كل شىء محاولة فى المسرح الغنائى ومغازلة لفن الأوبريت المسرحى ، وهى – وإن كان ينقصها الكثير – يكفيها شرف المحاولة . . . وبلدنا يامصر ! .

الكل يحب الريحانى
ولا أحد يحب زوبة !

الريحانى . . الريحانى . . الريحانى ، قلناها أكثر من مرة ، ونعود لنقولها من جديد ، إن المسرح الذى يحمل اسم هذا الرائد الكوميدى الكبير لم يعد يقدم شيئاً يتصل بذكره أو بذكراه ، كل ما يقدمه لا يعدو أن يكون ألواناً من الكوميديا الهزلية خالية المعنى ، فاقدة الاتجاه ، لا تختلف كثيراً أو قليلاً عما يقدمه أى مسرح كوميدى آخر ، بل إنه إذا كانت بعض هذه المسارح الكوميدية الأخرى قد شكلت من نفسها وبمرور الزمن ما يمكن أن يسمى بالبيت المسرحى الذى يصطبغ بلون معين من ألوان العطاء المسرحى ، ومجموعة بعينها من فنانى المسرح ، كما فى «**فرقة الفنانين المتحدين**» من ناحية ، **وفرقة تحية كاريوكا** من ناحية ثانية ، وفرقة «**ثلاثى أضواء المسرح**» من ناحية ثالثة وأخيرة – فلا يزال هذا المسرح . . مسرح الريحانى فاقد الهوية ، لا يعرف ماذا يريد ؟ . ولا ماذا يراد له أو به ؟ .

فلا هو قادر على الاستمرار بتراث الريحانى ، وتقديمه بشكل جديد أو مجدد ، ولا هو قادر على المضى فى ذات الاتجاه الذى رسمه ذلك الرائد الكبير ، وأعنى به اتجاه النقد الأخلاقى واللذع الاجتماعى مع كثير من السخرية بعادات الأخلاق وسلبيات المجتمع ، وإنما مسرح الريحانى من بعد وفاة صاحبه لم يعد يحمل سوى تلك اللافتة التى لا تمت لصاحبها بأدنى صلة ، فهو كما الجذوة التى لا تريد أن

تخبو ، ولا هى قادرة على الاشتعال !

فبعد كثير من التعثرات المسرحية أو المسرحيات المتعثرة التى لم تحقق أى نجاح فنى أو جماهيرى ، كما حدث فى مسرحية «**الملاك الأزرق**» ومسرحية «**جوازة بمليون جنيه**» ، ومسرحية «**آه من حلاوتها !**» ، ومسرحية «**كلام فارغ جداً**» ، ومسرحية ، «**يا حلوة ماتلعبيش بالكبريت**» ، وأخيراً مسرحية «**الحرامية**» – تجىء هذه المسرحية الأخيرة «**مين مايحبش زوبة !**» ، واحدة كأخواتها من المسرحيات التى سبقتها إلى العرض ، دون أن تنطوى على أى جديد فى الفكر أو فى الفن يؤهلها للتميز على أخواتها السابقات ، ومن ثم يرشحها لتحقيق أى مستوى من النجاح .

فهنا مسرحية لا تنتمى أى انتماء لواقعنا الاجتماعى ، ولا تعالج أية مشكلة من مشكلات هذا الواقع برغم ما يحفل به مجتمعنا من قضايا ومشكلات ، قضايا تهم الكثرة لا القلة ، ومشكلات يعانى منها الكل ولا يكاد ينجو منها أحد ! . فهى على الأكثر مسرحية ذهنية خالصة تناقش مشكلة افتراضية ، نادراً ما تحدث فى بيت من البيوت ، أو فى أسرة من الأسر ، حتى إن هى حدثت فلن تهم سوى أصحاب هذا البيت أو أفراد تلك الأسرة ، دون أن تشكل أية أهمية بالنسبة للعدد الأكثر أو السواد الأعظم .

وليت هذه المشكلة الافتراضية الخالصة كانت نابعة من ذهن المؤلف لتعبر عن همومه أو أفكاره ، وإنما هى صادرة عن تأثره بالكاتب المسرحى **برتولد بريشت** ، وخاصة فى مسرحيته الأكثر شهرة «**دائرة الطباشير القوقازية**» ، غير أنه إذا كانت مسرحيات بريشت تعبر عن فلسفة اجتماعية بعينها أراد بها هذا الكاتب أن يثور على الأطر الأرسطية التقليدية فى نظرية الدراما ، وأن يحدث تغييراً جذريًّا شاملاً فى هيكل المجتمع الإنسانى – فإننا لا نجد شيئاً من هذا كله فى هذه المسرحية التى تخلط

من حيث الفن بين الواقعية الاجتماعية ونظرية الإغراب الملحمى ، كما تخلط من حيث الفكر بين الدعوة إلى التغيير بناء على فلسفة اشتراكية واضحة ، وترك الحل فى أيدى الجمهور دونما خلفية تعليمية فى ثنايا العمل المسرحى . .

وهذا هو الفارق الكبير والكبير جداً بين ما حاوله الكاتب التعليمى **برتولد بريشت** ، وما يحاوله الكاتب الكوميدى **عبد الرحمن شوقى** ! فما الذى يقوله هذا الكاتب الأخير فى مسرحيته هذه «**مين مايحبش زوبة ؟**» . .

يقول : إنه لا يجد حلاً لمشكلة زوبة ، فقد ضاع منه الحل بعد أن تمادى فى تعقيد المشكلة ، وعلى الجمهور أن يجد هذا الحل ! . وما هى مشكلة زوبة ؟ .

زوبة شابة جميلة نشأت وترعرعت فى أسرة شعبية وفى حى أكثر شعبية ، مات أبوها ولما تستكمل تعليمها ، فعاشت مع أمها « بهية عتريس » على المعاش البسيط الذى يصرف لها فى كل شهر ، ولكن المعاش لا يكفى ، والأسعار فى ارتفاع ، والعيون كلها على زوبة ، لهذا لا تجد أمها بداً من تزويجها لعزوز أحد أبناء الحارة ، حتى يكون لها ستراً وغطاء ، ولكنْ (عزوز) بعد أن ينجب من زوبة ابنهما (حسن) ، يستدعى للجبهة ، ويسافر للاشتراك فى حرب يونيو ٦٧ ، ويقع فى الأسر ، وتنقطع أخباره عشر سنوات كاملة ، حتى يتوقع الجميع أنه **قد** استشهد ، فتقيم له أسرته مأتماً ، وتعيش زوجته أرملة لتعانى هى وابنها من « غلاء المعيشة » ومن عيون الآخرين ، ولا تجد أمها بداً من تزويجها مرة ثانية من حسن ، صديق عزوز الحميم الذى يرعاها ويحميها ويضحى من أجلها بكل شىء ، وما هو إلا عام واحد حتى تنجب زوبة ابنها الثانى زيزو الذى أخذ اسمه من عزوز ، كما أخذ ابنها الأول اسمه من حسن ، ويعيش الجميع فى هناء حتى تقع لهم المفاجأة الكبرى : يصحو الميت ويبعث الشهيد ، ويظهر عزوز من جديد ، ولا تدى زوجته كيف تواجهه ؟

ولا يدرى صديقه حسن كيف يفاتحه فى الأمر ؟ ولكنه سرعان ما يكتشف حقيقة كل شيء ، فيثور ثورة عارمة يهدد فيها بقتل الاثنين معاً ، فكلاهما من وجهة نظره خائن !

ولا تهدأ ثورته إلا أمام توسلات ابنه حسن ، ومع ذلك يصمم على اعتقال كل من زوبة وحسن فى غرفة منفصلة حتى يطلقها حسن ويتزوجها هو من جديد ، وهنا تتدخل بهية عتريس أم زوبة لفض الاشتباك ، وتكليف أحد المحامين برفع الأمر إلى القضاء !

وينجح المحامى الأستاذ وجدى المصرى فى إقناع كل من الزوجين بتطليق زوبة ، على أن يترك لها حرية اختيار أحدهما دون أى ضغط أو تأثير ، ولذلك تشترط على كل منهما أن يتعهد كتابة بأن يترك لها ابنه منها ، وأن يتركا لها معاً الشقة بكل ما فيها من أثاث ، وإمعاناً فى حصولها على حريتها الاجتماعية والاقتصادية حتى تستطيع بحق أن تمارس حريتها الشخصية تطلب من الأستاذ وجدى المصرى أن يجد لها عملاً تستطيع من خلاله أن تجد لنفسها مورداً ماليًّا ثابتاً ، وبالفعل تحصل على وظيفة مضيفة جوية فى إحدى شركات الطيران ، وكأنما تخرج من الحارة الصغيرة إلى العالم الكبير ، ومن أرض الواقع إلى سماء الخيال ، لقد حصلت زوبة على حريتها الاجتماعية والاقتصادية ، وهما خير ضمان لحريتها الشخصية ، وليس أمامها الآن إلا أن تختار . . إما (حسن أو عزوز) ، ولكن كيف تستطيع أن تختار بينهما ، وهى تحب كليهما ، أو بالأحرى لا تكره واحداً منهما ، فكل منهما يكمل الآخر ، وما لا تجده فى الآخر تجده فى الأول ، والعكس صحيح !

وتصل أزمة زوبة إلى ذروتها عندما تجد أمها وهى تحاول أن تقرب بينها وبين الأستاذ وجدى المصرى المحامى الثرى الذى يملك العمارة والسيارة والدخل الكبير ،

ويطمع فى الزواج من زوبة ، ولا تكاد زوبة ترفض الزواج به برغم إرادة أمها حتى يظهر لها الأستاذ ممدوح زميلها فى شركة الطيران ، والذى يتقدم إلى زوجيها طالباً يدها ، وهكذا تقع زوبة فريسة لمطامع الجميع ووليمة يحاول كل من يجدها أن ينشب فيها أظفاره !

ولا تعرف زوبة كيف تخرج من الأزمة ، أو بالأحرى من الورطة ؟ ولا تدرى ماذا تصنع بحريتها ، حريتها التى وقفت مغلولة أمام مشكلتها فلم تقدم لها حلا ؟ وأخيراً لا تملك إلا أن تتوجه إلى الجمهور ، عساه يجد لها الحل ، ولكن الجمهور بدوره يعجز عن إيجاد الحل : فالبعض يفضل لها (حسن) والبعض الثانى يفضل لها (عزوز) والبعض الثالث لا يفضل لها أحداً . وهكذا تغرق زوبة فى بحر حريتها ، ويغرق معها الجمهور الذى يحاول أن يقدم لها طوق النجاة ، أما المؤلف فيقف على الشاطئ يتفرج ، بعد أن أغرق الجميع !

وأغلب الظن أننا لو سألنا المؤلف نفسه عن الحل لما وجدنا عنده حلاً ؛ لأنه أصلاً لا يعانى مشكلة حقيقية ، وإنما هى كما قلت مشكلة نظريةٌ القصدُ منها إحداث نوع من الإثارة ، ولكنها الإثارة الجوفاء التى لا تصدر عن فكرة اجتماعية واضحة ، ولا تستهدف تعميق مضمون اجتماعى بعينه ، أوقيمة أخلاقية بالذات ، فإذا رأينا أن التيمة المسرحية مجوفة أصلاً وهذا معناه افتقار المسرحية لعمودها الفقرى – تبقت لنا بعض الملاحظات التى نهمس بها فى أذن الكاتب عبد الرحمن شوقى ، وربما تركزت هذه الملاحظات فى ذلك المشهد الذى يواجه فيه عزوز جمهور المشاهدين بعد عودته من الحرب ؛ ليسخر بهزيمة يونيو فى نوع من التنكيت والتبكيت ، وكأنما أحزان الشعب بل أحزان الأمة العربية – تصبح هكذا وبكل بساطة مادة للتهكم والاستهزاء ! ثم كيف يمكن شابة جميلة وفاتنة تسكن فى حى

شعبي أن تعيش مع طليقها فى شقة واحدة ، وعلى مرأى من الجميع ثم كيف يمكنها بعد أن حصلت على حريتها كاملة وخرجت إلى العمل أن يعود الكاتب ليسخر من المرأة العاملة ، وخاصة فى ذلك المشهد الذى يصور الرجلين معاً وهما يقومان بمهام البيت : أحدهما أمام «طشت» الغسيل ، والآخر أمام بزازة الطفل الرضيع !

الأرجح أن كاتبنا الشاب (عبد الرحمن شوقى) لم يسأل نفسه بوضوح ما الذى يريده بهذه المسرحية ؟ كل ما كان يريده هو أن يكتب مسرحية والسلام ، فجاءت المسرحية أى كلام ! وللإنصاف نقول : إن أروع ما فى المسرحية تلك الأغانى التى كتبها المؤلف ، والتى كشفت عن كاتب أغنية أنجح بكثير من كاتب مسرح !

ويتحمس المخرج الكبير **حسن عبد السلام** ؛ ليجسد هذا النص فوق المسرح ، فيبذل جهداً واضحاً فى إضفاء عنصر الإقناع على عقدته الرئيسية ، ومعالجته بطريقة لا تخلو من الجدية مع الحفاظ على روحه الكوميدية ، ولكن هذه المزاوجة الصعبة كان يسهل أمرها لو أن النص كتب بأسلوب الفانتازيا المسرحية أو الأوبريت المسرحى ، أما أن يكتب بالأسلوب الواقعى الاجتماعى فهو مما يشكل تحدياً حقيقيًّا بالنسبة إلى المخرج الذى كان عليه أن يقنع الجمهور أولاً ، ثم يضحكه بعد ذلك ، أما إضحاك الجمهور فهو ما نجح فيه المخرج ، وأما إقناعه فهو ما لم يوفق فيه على الإطلاق !

وربما كان من عوامل عدم إقناع الجمهور ، خلط المخرج بين إطار الواقعية التقليدية فى المسرح ، حيث الستار التقليدى الذى يشعرنا بأننا أمام مسرحية من مسرحيات الحائط الرابع ، وحيث الأحداث تجرى بين ثلاثة جدران ، وإطار المسرح الملحمى حيث يتجه الممثل إلى الجمهور ، ليشعره بأن العملية تمثيل فى تمثيل ، وهو ما حدث فى اتجاه عزوز ومن بعده زوبة إلى الجمهور بشكل مباشر.

وربما كان من مظاهر هذا الخلط أيضاً الأغانى المقحمة على الموضوع إقحاماً التى

لا مكان لها فى هذا الجو الواقعى الاجتماعى . والتى لم تؤد بأسلوب الأداء الحى تأكيداً للجانب الملحمى أو التعليمى . لقد كانت الأغانى فى ذاتها شيئاً يسمع . دون أن تضيف شيئاً أو تساعد على تأكيد شيء هذا إذا تجاوزنا عن الأغنية الافتتاحية التى لازمت افتتاح كل فصل من فصول المسرحية الثلاثة . وهى أغنية «ألف حمد لله على السلامة» التى تدل على موضوع المسرحية ، ولا ترتبط لا ببطلتها زوبة ولا بعنوانها «مين ما يحبش زوبة؟» .

وأعتقد أن المخرج (حسن عبد السلام) يوافقنى على أن مشهد الذبح أو السلخانة ، ذلك الذى أعده الزوجان للانتقام من الأستاذ ممدوح الذى تقدم لخطبة زوبة – كان مشهداً فجًّا بما فيه الكفاية غير مقنع على الإطلاق .

فإذا انتقلنا إلى الموسيقى والألحان التى وضعها **فاروق سلامة** قلنا : إنها بوجه عام كانت ملائمة للموضوع إذا تناولناه من زاوية الواقعية الاجتماعية ، فهى موسيقى وألحان شعبية فيها طابع النكتة والفكاهة وخفة الروح المصرية . وخاصة أغنية عزوز التى أجاد المخرج حسن عبد السلام فى رسم حركتها فوق المسرح ، كذلك أغنية زوبة التى كشفت عن قدرة فاروق سلامة على التلحين العاطفى إلى جانب التلحين الشعبى . ولا أدرى : لماذا قلت المؤثرات الموسيقية فى هذا العرض الذى كان فى حاجة حقيقية إلى مثل تلك المؤثرات .

أما عن الديكور الذى وضعه الفنان **مجدى رزق** فربما كان هو أضعف جوانب التجسيد المسرحى لهذا العمل : فإلى جانب فقره وافتقاره – كان شديد السذاجة والمباشرة ، فلا نكاد نجد فيه أية لمسات جمالية برغم ولع صاحب الشقة عزوز بالطرب والغناء ، وبرغم وجود العنصر الغنائى فى المسرحية . هذا بالإضافة إلى أن المستويات السفلى من ديكور الشقة لم تكن مبرزة بما فيه الكفاية ، صحيح أنها

وضعت لخدمة اتجاه الممثل إلى الجمهور ، ولكن أى شقة شعبية تلك التى نجد فيها مثل هذه المستويات ؟ ثم الباب الحديدى الذى وضع فى الجانب الأيسر من الشقة ، لماذا وضع أصلاً ولم يستخدم على الإطلاق . لقد جعل الشقة تبدو كما الفيللا. فساعد بذلك على عدم الإقناع بالطابع الشعبى للمسكن أوالحى . ثم تأتى إلى مشهد غرفة النوم التى بدت كما المستشفى الخصوصى ، دون أن تكون له أية علاقة تربطه بخطوط ديكور الشقة ، عموماً لم يكن (مجدى رزق) موفقاً فى تصميم ديكور هذه المسرحية برغم توفيقه السابق فى العديد من المسرحيات !

وأخيراً يجىء الأداء التمثيلى الذى برز فيه الكوميديان **سيد زيان** فى دور عزوز ، الذى جسده بقدرة واقتدار واضحين محتفظاً بخفة ظله الكوميدى . متخففاً من لوازمه الكوميدية المعروفة ، متفهماً للبعد الإنسانى المتضمن فى هذا الدور أنه نقلة تمثيلية كبيرة بالنسبة لهذا الفنان كشف عن مقدرته على تجسيد الأدوار المستديرة لا الأدوار الواحدية الاتجاه .

كذلك برز الممثل **مظهر أبو النجا** فى القيام بدور حسن ، وكشف عن قدرته على تحمل عبء الأدوار الرئيسية ، وتجسيدها بإقناع ، وخاصة إذا كانت من قبيل دور الإنسان المقهور المطحون المغلوب على أمره ، وإن كان عدم القدرة على تلوين الأداء الصوتى ، هو مما ينقص هذا الممثل ، وارتفاع نبرة الأداء هو ما يعيبه حتى الآن .

أما **فارون فلوكس** فى دور ممدوح فكان ملائماً لهذا الدور ، وصحيح أنه لم يظهر إلا فى المشهد الأخير من الفصل الأخير ، إلا أن ظهوره كان قوياً محسوساً ، واستطاع من خلال مشهده القصير أن يضفى حياة كوميدية على العرض ، وأن يكون إضافة حقيقية إلى العمل كله . لقد أدى مشهده باقتناع ، ومن ثم استطاع أن

يصل إلى الجمهور بإقناع ، وهذه من لمحات الممثل الأصيل .

وأما **إبراهيم سعفان** فى دور وجدى المصرى فكان هو إبراهيم سعفان فى كل أدواره : الانفعال المبالغ فيه إلى الدرجة التى يصل فيها إلى حد الافتعال ! ولا أدرى : لماذا يحاول أن يغتصب الأفيهات الكوميدية اغتصاباً ، ومن دور لا يمكن بحكم حواره أن يكون كوميديًّا ؟ إن الكوميديا لا يكفيها أن يكون الممثل كوميديًّا ، ولكن الدور أيضا ، لذلك كان ما فعله إبراهيم سعفان فى دوره هو لزوم مالا يلزم !

ثم تجىء الممثلة العتيقة **وداد حمدى** لتؤدى دورها فوق المسرح ، دور الحماة السليطة ، الطويلة اللسان ، والقليلة الحيلة ، وهو الدور الذى استطاعت أن تؤديه بخفة ظل طبيعية ، وحضور كوميدى قوى ، وسرعة فى البديهة ، وتجاوب سريع مع الجمهور .

وبعدهم جميعاً تجىء **نورا** فى دور زوبة ؛ لتكشف عن حضور واضح فوق المسرح ، واستعداد مسرحى قابل للنمو والاطراد ، وصحيح أنها لا تزال ثقيلة الحركة ، ولا تخلو من التلعثم فى الأداء ، ولكن الصحيح أيضاً أن نورا كسب كبير لأدوار الفيديت ، وأنها يمكن أن تملأ فراغ هذه الأدوار ، وأن تكون واحدة من ممثلاته المعدودات لا العديدات !

على أن عدم حبنا لزوبة لا يقلل من حبنا لمسرح الريحانى ،ولا لذكرى الريحانى ؛ وإنما هى صرخة حبّ نطلقها فى وجه القائمين على هذا المسرح ؛ حتى يكون لمسرحهم مكانة ومكانته فوق خريطة حركتنا المسرحية الحديثة ، إننا باسم الريحانى إنما نعلن الحب على مسرح الريحانى !

العشرة الطيبة

هذا النجاح الناقص . . وذلك الفشل الجميل !

سألته : لماذا ترك التخت ونزل إلى المسرح ؟

فأجاب :

زى ما خلعت الجبة ولبست البدلة !

ثم استطرد يقرر أن فى التلحين للمسرح مجالات واسعة للتعبير تجتذب الملحن الذى يحس الحاجة إلى أن يعبر عن كل شىء !

كان هذا هو السؤال الذى ألقاه كبير مسرحيينا العرب **زكى طليمات** ، على رائد مسرحنا الغنائى **سيد درويش** ، وكانت تلك هى إجابة صاحب **شهرزاد** ، **والبروكة** ، **وهدى** ، **وعبد الرحمن الناصر** ، **والدرة** ، **وفيروز شاه** ، **وكليوباترا والعشرة الطيبة** ، وغيرها من الأوبريتات الغنائية التى وضعت حجر الأساس فى صرح مسرحنا الغنائى ، وإن لم يرتفع الصرح كثيراً بعد وفاة هذا الرائد : إما لأنه كان سابقاً لعصره ، أو لأن أحداً من بعده ، لم يرتفع إلى تلك الذروة العالية .

لقد أدرك ذلك الفنان الملهم ، وأيضاً الملهم – أن الألحان الجماعية هى الأقوى ، وهى الأكثر تأثيراً فى وجدان الجمهور .

وهذا هو ما جعل الفنان الكبير زكى طليمات يقول فى هذا المعنى : « علمنى سيد درويش أن اللحن الجماعى الذى تنشده جماعة أفعل فى نفس الجمهور من اللحن

الفردى . . ولم أستغرب هذا ، فنى نشأته ما يبعث على هذا ، ثم فى تأثره العميق بثورة **١٩١٩** ما نمّى هذا الإحساس . . . وثورة **١٩١٩** إنما هى أصوات متكاتفة ، وصيحات اتّحدت فتصدعت أمامها صخرة الاستعمار » .

وهذا صحيح ، وليس أدل على صحته من تصدى هذا المخرج الكبير لإخراج شهرزاد والبروكة والعشرة الطيبة من أوبريتات **سيد درويش** ، وفى فترة باكرة من تاريخ حياته الفنية ، وتاريخ مسرحنا الغنائى .

وإذا كان الحـاضر ابن الماضى ، ووالد المستقبل ، وكانت حركة الأجيال فى لقاء وليست فى صراع ، **فها هو ذا المخرج الشاب حسين جمعة** ، وكأنما يحذو حذو شيخه المخرج زكى طليمات ، **فيقدم** أوبريت شهرزاد ، وكأنما تنقصه أوبريت البروكة لتكتمل له كما اكتملت لشيخه تقديم ثلاثية سيد درويش ! أجل ، لقد عاش سيد درويش حياة قصيرة ، ولكن ألحانه كانت أطول من حياته ؛ لأنها استمدت عمرها من عمر الشعب ، والشعب لا عمر له ، ولا عدد لسنوات عمر الشعب . وسيد درويش كان قطعة من هذا الشعب ، وكان حلقة من حلقات نضال هذا الشعب ، ويكفيه أن المصرى . . أىّ مصرى كلما أحس بالخطر تمسك بأرضه وعرضه ، وراح يذكر (سيد درويش) ويتذكره ؛ ليردد من ورائه نشيده الخالد : « بلادى . . بلادى . . لك حبى وفؤادى » .

من هنا كان تقديم أعمال سيد درويش على الكثرة المتذوقة من أبناء هذا الجيل عملاً وطنيًّا وقوميًّا فى آن واحد وفى ذات الوقت استثماراً لحجر الأساس الذى وضعه ذلك الرائد ، فى أرض مسرحنا الغنائى . واستبشاراً بالغد الطالع لفن مصر ، أو بالأحرى لمصر الفن .

وتلك إضافة تضاف لرصيد مخرجنا **السكندرى** الشاب حسين جمعة . كما سبق

أن أضيفت لرصيد شيخه العظم . . زكى طليمات :

ولكن . . ما الذى يكسب أوبريت العشرة الطيبة بالذات من بين أوبريتات سيد درويش تلك الأهمية الخاصة ، أو الميزة المتميزة ؟

الواقع أن العشرة الطيبة تمثل انعكاساً لما كان عليه الوعى الشعبى المصرى عام ١٩٢٠ ، حينما اصطلح الاستعمار وعملاؤه ، وأصحاب الإقطاع من المصريين على تفتيت الثورة الوطنية الكبرى ، ثورة ١٩١٩ ، فلم يكن أمام الشعب للتعبير عما يحسه بل وعما يراه سوى النكتة اللاذعة ، والسخرية الهازئة ، والكلمة التى تلمح أكثر مما تصرح ، ولكنها تقول بالتلميح مالا يقال بالتصريح !

وهذا ما نجح فيه **محمد تيمور** نجاحاً بارزاً ، سواء فى رسم الشخصيات ، أو فى إدارة الحوار ، وهو ما نجح فيه كذلك **بديع خيرى** سواء فى كتابة الأغانى أو فى صياغة الأزجال .

ولعل من أهم مقومات نجاحها معاً هو أنهما راعيا الخفة فى تناول موضوع الأوبريت ، وتوخيا المبالغة فى تصوير أهم شخصيات الأوبريت تصويراً كاريكاتيرياً مثيراً للضحك وباعثاً على السخرية ، بحيث أصبح الأوبريت نوعاً من الأوبرابوف ، على حد تعبير **الدكتور محمد مندور** أى المسرحية الغنائية المضحكة التى تتكون من أجزاء حوارية تمثيلية ، تتخللها بعض الأغانى والألحان ، الفردية والجماعية ، وليست كلها ملحنة ولا مغناة .

وكل هذا واضح فى أوبريت العشرة الطيبة التى تعد خير ما وصل إليه فن سيد درويش ، بعد أن تجاوز مجرد التطريب الغنائى إلى التعبير الموسيقى فى أوسع مداه ، وهو التعبير الذى يحافظ من ناحية على أصالة الموسيقى الشرقية ، ويحتفظ من ناحية أخرى بالصبغة المصرية الصميمة !

وأطرف ما فى هذا الأوبريت أن حوادثه الغريبة التى يدور عليها ليس لها سند فى التاريخ ، وإنما هى فانتازيا غنائية من صنع الخيال ، إلا أن عنصر الإيهام الفنى متوفر لها بما فيه الكفاية . فهى تدور حول عهد المماليك بمصر ، وكان عهداً عجيباً فى كل شيء ! عهد انحلال فى الأخلاق ، واختلال فى الموازين : الوالى هو الحاكم اسماً ، والمماليك هم الحكام فعلاً ، والشعب هو الضحية الضائعة بين الاثنين !

وبقى الشعب الأصيل بكل فئاته وطوائفه – يجتر الآلام ، ويتعاطى الأشواق ، يصبر على المكاره ، وسلاحه هو النقد اللاذع والسخرية الهازئة ، والإيمان بأن الله لا ينسى كنانته ، وأن من أراده بسوء قصمه الله !

وفى العشرة الطيبة : نرى حاكم مصر فى ذلك الحين ، الوالى فخر الدين أبو زعيزع يأمر وينهى ، يصدر الأحكام ويسن القوانين ، يتحكم فى عباد الله ، بما لا يريد الله ، كل هذا فى قصر الحكم ، أما فى قصر البيت فهو خائر بلا إرادة ، تحكمه وتتحكم فيه زوجة معتوهة مثله ، لا تعرف ماذا تقول ؟ وتقول مالا تعرف !

وعلى الطرف الآخر من الوالى نرى زعيم المماليك حاجى بابا حمص أخضر فارساً فى الحرب صعلوكاً فى الحياة ، يعطى بيده اليمنى ، ما يسلبه باليد اليسرى ، ولا يرى متعة فى الدنيا إلا فى التنقل من زواج إلى زواج ، فحياته زواج ، وطلاق ، وهو لا يتورع عن الزواج حتى بمن كانت متزوجة ، وكان زوجها على قيد الحياة ، فليس أسهل عنده من قتل الزوج ليحظى بالزوجة ! وهو خرتيت مثل الحاكم ، لا يقل عنه سخفاً وبلاهة !

وبين نزوات هذين الأبلهين والمعتوهين تدور قصة حب رقيقة وحالمة ، فيها كل ما فى قصص الحب من عاطفة وغرام ، بين فلاحة اسمها نزهة ، وفلاح اسمه سيف الدين ، ولكن نزهة وسيف الدين ، تتصل أسبابهما بحياة الوالى وزعيم المماليك ،

على نحو يجعلنا نعيش فى عالم كل ما فيه غريب ، عالم يبعث على الضحك والسخرية ، ويثير فينا الغرابة والاستغراب .

وتدور أحداث وأحداث تنتهى بانتصار الحب على الجاه ، والإرادة على القوة ، والعاطفة على الغريزة ، والحياة على كل ما يقف فى مواجهة الإنسان ! فها هم أولاء الأزواج الخمسة الذين ظن زعيم المماليك أن الشيخ (حزنبل) قضى عليهم بسمومه الكيمياوية يعودون إلى الحياة من جديد ، بعد أن أعطاهم حزنبل المنوم الذى يضحك به على حمص أخضر ، وهم لا يعودون إلى الحياة فحسب ، بل إلى زوجاتهم الخمس اللائى انتزعهن الشعب من بين براثن زعيم المماليك ، وبذلك تكتمل العشرة الطيبة ، بعد أن تكون قد طابت لهم الحياة .

هذه هى أوبريت العشرة الطيبة التى قدمت لأول مرة يوم ١١ من مارس عام ١٩٢٠ على مسرح كازينو دى بارى بعماد الدين ، من إخراج **عزيز عيد** ، ثم قدمتها فرقة الشيخ سيد درويش سنة ١٩٢٢ على مسرح دار التمثيل العربى ، ثم عادت الفرقة القومية فقدمتها على مسرح الأزبكية سنة ١٩٤٧ وأخرجها **زكى طليمات** ، وأخرجها **زكى طليمات** أيضاً للمسرح الغنائى سنة ١٩٦٠ وقدمها على مسرح دار الأوبرا .

وها هو ذا المخرج المسرحى **حسين جمعة** يعيد تقديمها على مسرح سيد درويش بالإسكندرية فى ختام مهرجانها الثقافى ، وكأنما تجىء العشرة الطيبة تتويجاً فنيًّا لهذا المهرجان ، ولعل الإضافة الحقيقية التى أضافها حسين جمعة إلى إخراج هذا الأوبريت هى اللمسة العصرية التى أحاط بها العرض كله ، والتى نجحت فى أن تقرّب به من حساسية العصر . ولقد تجلت اللمسة العصرية فى حركة الميزانسين التى جمعت بين جماليات التشكيل ودلالات التعبير فى حرص بالغ على أن ينسجم إيقاع

الحركة مع إيقاع الألحان .

ولقد ساعده على تحقيق عصرية الأوبريت ، والاقتراب به من حساسية العصر ، ومن الأذن الموسيقية فى هذا العصر – التوزيع الموسيقى الذى تولاه الموسيقى الممتاز **محمد على داود** الذى لا يكاد يكون معروفاً لدى الجمهـور العام ، والذى نجح بالفعل فى أن يزيد ألحان سيد درويش روعة وجمالاً بإخضاعها لفن الهارمونى الحديث : أى فن توزيع الأنغام بين آلات الأوركسترا المختلفة والمتعددة . ومما أكد التجويد الذى أدخله هذا الموسيقى على ألحان سيد درويش أنه تولى بنفسه قيادة الأوركسترا ، مما وفر للعرض الجودة إلى جانب الإجادة ، وأصالة الموسيقى الشرقية مع معاصرة التوزيع الهارمونى الحديث .

وليس من شك فى أن فقر الممكنات المادية ، إلى جانب افتقار العناصر البشرية – كان لها أثرهما الواضح فى ثراء العرض وغناه ، وكان لها تأثيرهما الواضح كذلك على حرية الحركة الإبداعية لدى المخرج ، أما فقر الممكنات المادية فقد تبدى واضحاً فى تصميم الديكور وتنفيذه ؛ كما ظهر بشكل أوضح فى الملابس والأزياء ، وصحيح أن المخرج تولى بنفسه عملية الديكور حيث وفق فى ديكور الفصل الأول بقصوره الشامخة وقبابه الضخمة ، وأطرافه المدببة كأنها أسنة الرماح ، وهى القصور التى يسكنها الوالى وزعيم الأتراك ، وكأنما تجثم بكاملها فوق سطح الكوخ القروى الفقير الذى تسكنه نزهة ويزورها فيه سيف الدين . وبين قصور الحكام وأكواخ الفلاحين يجرى نهر النيل ، فلا يعبره الشعب إلى الحاكم ، وإنما الحاكم هو الذى يعبره إلى الشعب ، وكأنما ينقض على مقدراته ، وعلى آمال وأشواق هذا الشعب .

أما ديكور المقبرة فى الفصل الثانى وداخل القصر فى الفصلين الثالث والرابع –

فكم بدا ضعيفاً هزيلاً فى المقبرة ، فقيراً معدماً فى داخل القصر ! وصحيح كذلك أن الملابس والأزياء كانت مهرجانية الألوان ، تشكل فيما بينها تناغماً لونيًّا وتشكيليًّا ساعد على تجسيد التابلوهات الاستعراضية ، ولكنها فى عمومها كانت تفتقر إلى الغنى والثراء .

وأما افتقار العناصر فقد تبدى بدوره فى مجموعة الممثلين والمطربين الذين حملوا على أكتافهم عبء تقديم هذا العرض الضخم ، صحيح أنهم جميعاً بذلوا قصارى ما يستطيعون بحماس سكندرى أصيل ، ولكننا بمعزل عن الحساسية الإقليمية ، وبتقييم نقدى لا يدخل فى حساباته أى اعتبار نقول : إن العمل كان أضخم من طاقتهم ومن قدرتهم على العطاء ، وبمزيد من التفصيل نستطيع أن نقول : إن المخرج المسرحى حسين جمعة لم يستطع أن يهتدى إلى العنصر البشرى المؤدى والمغنى فى ذات الوقت : فقد انشطر التمثيل الغنائى أو الغناء التمثيلى بين أداء بدون غناء ، وغناء بدون أداء ! فالعنصر الرجالى مثلاً أدى ولم يغنِّ على خلاف العنصر النسائى الذى غنى ولم يؤد ، وماكان أحوج مثل هذا الأوبريت إلى توافر العنصرين معاً فى ضفيرة واحدة !

على أن هذا بطبيعة الحال لا يقلل من الإشادة بالمجهود الكبير الذى بذله كل من **جمال السنوسى** فى دور حزنبل ، **وأحمد أبو العينين** فى دور حسن عرنوس ، **وخميس عبيد** فى دور حاجى بابا حمص أخضر ، ثم الفنان الموهوب حقًّا **يوسف صليب** الذى كان أبرز من فى العرض فى دور الوالى .

أما **فاطمة حرفوش** فى دور نزهة ، **وانتصار مجدى** فى دور ست الدار فقد اجتهدتا فى الأداء التمثيلى ، وفى محاولة تقمص الدور ، ولكن موهبتهما الصوتية

والغنائية كانت أبرز ، فظهرتا كمطربتين فوق المسرح .

إن العشرة الطيبة عمل ضخم بلا جدال ، ومجرد التفكير فى تقديمها جرأة فنية تحسب لكل من شارك فى تقديمها ، وتضاعف من قيمته وتقييمه فى عالم المسرح الغنائى ، بل فى عالم المسرح بوجه عام .

أيها الحاكم بأمر الله
. . . لست مجنوناً بما فيه الكفاية !

لماذا **ست الملك** وليس **الحاكم بأمر الله** ؟

«خيل إلى أننى أعرف تماماً ما أريد . . لكن لماذا ؟ لماذا كان يتحقق دائماً عكس ما أريد ؟ جئت بالعدل فأرسيت الظلم . . جئت بالحقيقة فأرسيت الكذب والضلال . . جئت بالأمان فأرسيت الفوضى فى كل مكان ! »

وذلك يا حاكم لأنك لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية ؟

فما أكثر الذين جمعوا مثلك بين العبقرية والجنون ! **الإسكندرالأكبر** مثلاً . . **نيرون** . **كاليجولا** ، **نابليون** ، **دون جوان** ، **الزير سالم** ، **سليمان الحلبى** ، **فهم** جميعاً بحثوا عن الشيء البعيد ، سعوا إلى المطلق ، وجروا وراء المستحيل ، فشخصياتهم أثارت الانتباه ، بعثت على الاشمئزاز ، وفى الوقت ذاته دعت إلى الافتنان ، فهم طاغية وضحية ، ظالم ومظلوم ، عاقل ومخبول ، فى أحشائهم الوحش وعلى جباههم الإنسان ، يقطفون رءوس العباد ويركعون أمام زهرة ، يذلون جباه الأسياد وتأسرهم ابتسامة طفل ، يلطخون أيديهم بالوحل ويستديرون بوجوههم إلى القمر !

ولكنك يا حاكم – وإن كنت من فصيلتهم – لم تكن مثلهم مجنوناً بما فيه الكفاية !

صحيح أنك حاولت بكلتا يديك أن تقبض على اليقين المطلق ، وبكلتا عينيك حاولت أن ترى العدل الكامل ، ومن أجل هذا المستحيل الذى لا يطاق أطحت برأس ابن النعمان قاضى القضاة ، وحاولت أن تدق عنق حسين بن جوهر قائد الجند ، وقلبت الليل نهاراً ، والنهار ليلاً ، وأمرت بحرق القاهرة ، كل هذا لكى تتطهر آثام الناس فى أتون نار مقدسة ، فيطعموا بأجسادهم ألياف المدينة اليابسة ، وتجرى دماؤهم فيها كأنها عصارة الحياة .

ولكنك يا حاكم **لم تكن مجنوناً** بما فيه الكفاية !

وصحيح أيضاً أنك حاولت أن تميت وتحيى ! ، أن ترى الموت وهو يزف الأجساد إلى الليل الأخير ، والحياة وهى تسرى فى الأبدان كخرير المياه فى الأرض العطشى ،فأنكرت أختك ست الملك ، وتنكرت لزوجتك آمنة ، وأدرت ظهرك لابنك عبد الله ، ورحت تتحرر من كل ما يربطك بالتّراب ، على أمل أن تعرج بروحك إلى السحاب ، فتعيش وحيداً مع الواحد ، أو وحيداً بلا أحد ، ومن أجل هذا المستحيل الذى لا يطاق سعيت إلى الموت بكلتا قدميك ، ورضيت أن تعلق جثتك فوق جبل المقطم ، كأنك إله الخصب القديم المعذب ، من آلام جسدك تثمر الأرض ، ومن أوجاع روحك يغتسل الزمن ، ومن جثتك المحتواة فى حضن الجبل تورق الأغصان وتتجدد الحياة !

ولكنك يا حاكم لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية !

أجل يا حاكم ، لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية ، أو كان جنونك دون مستوى عبقريتك ، فلم تستطع أن تزاوج فى شخصك بين الجنون والعبقرية ، فاختلت أمامك قوى المجال ، وفقدت القدرة على الفعل ، فالقدرة بنت العبقرية والفعل ابن الجنون ، وكانت لديك القدرة لأنك كنت عبقريًّا ، ولم تفعل شيئاً لأنك

لم تكن مجنوناً بما فيه الكفاية !

وهذا صحيح : فعندما مسّ روحك لهيب العبقرية خارت قواك ، وانهار جسدك ، ولم تعد تقوى على عمل شيء ! وخيل إليك أن مركز القوة الذى فيك هو نقطة الضعف التى تعانى منها ، وأنها ليست نقطة ضعف خاصة بك كشخص ، أو شيئاً يميزك عن البشر كافة ، بل هى شيء يشترك فيه الآلاف والملايين « غرورى — غرور كل إنسان . . فمن منا لا ينشد اليقين الكامل ؟ »

وصحيح أننا جميعاً ننشد اليقين الكامل ، ولكننا جميعاً لا نقوى على الفعل الكامل : فالفعل الكامل يحتاج إلى السيف المبصر ، والسيف المبصر كان فى يدك ، ولكنك بدلاً من أن تتصور أن غرورك هو غرورك أنت وحدك — تخيلت أنه غرور كل إنسان ، وتلك كانت نقطة ضعفك التى أدت فى النهاية إلى سقطتك ؛ لأنها نقطة الضعف التى عرف الدرزى كيف يعزف عليها ؟ وكيف يغذيها بمساعدة الخصى برجوان ؟ فدفعاك دفعاً إلى قتل القاضى ، وتهديد القائد ، وحرق القاهرة ، ونكران الأخت والزوجة ، بل ونكران الولد والوالد ، حتى تعريت من كل شيء . . إلا من شتائك العارى أو عريك الشتوى الذى خيل إليك معه أنك إله ، وما هو إلا سراب المستحيل !

وتلك كانت الخطيئة ، والخطأ : خطيئة الإنسان الذى يدعى لنفسه الألوهية ، وخطأ الحاكم الذى يقتل النفس التى حرم الله قتلها ، وهو ما زين لست الملك أن تدبر مؤامراتها مع القائد حسين بن جوهر للتخلص من الدرزى ومساعده برجوان ، والإطاحة بالحاكم وتنصيب ابنه عبد الله ، وذلك بمساعدة ريدان بن القاضى ابن النعمان الذى ما فتئ يطالب بالثأر لأبيه ، ويشهر سيف الانتقام ، حتى يعود أبوه إلى الحياة ، وكأنما الثمن الذى يطلبه الابن لكى ينسى انتقامه — هو المستحيل !

ولكن عودة الحاكم عن خطئه مستحيل آخر ، وهذا المستحيل هو الذى وقع الحاكم فى براثنه ، فراح ينشب أظفاره فى كل خلاياه ، حتى أسلمه للمستحيل الأكبر . . الموت الذى استقبله الحاكم بذلك النشيد الحزين ، وكأنه نواح على الحياة وهى تتهرأ ، وبكاء على الزمن وهو يتعثر ، أو هو بالأحرى مرثية العمر الجميل .

«وسوف تتركنى هناك وحدى مع المستحيل . . ولأنى إنسان ، لأنى لا أستطيع أن أعيد الحى حيًّا كما كان . . سوف أفتح صدرى لخنجر ريدان ، ولسوف تطعننى الأميرة بخنجره المجنون . . ولسوف تعلنون فى القاهرة أن الإمام الظالم مات ، وأنه سار إلى الموت بقدميه تكفيراً عما جنت يداه ، ولسوف يشنق القاتل على باب الفتوح ، ولسوف تعيش القاهرة مع مقدم الصباح . . أفراح الموكب الجديد ! » .

إن جوهر مأساة الحاكم بأمر الله هو المستحيل ، وبمفهوم مختلف تماماً يعرض كاتبنا المسرحى **سمير سرحان** لمعنى المستحيل ودلالته فى مسرحيته هذه «**ست الملك**» ولا شك أن إبراز مفهوم المستحيل فى هذه السيرة التاريخية ، وجعله محوراً لمأساة مسرحية – إضافة خلاقة للسيرة ذاتها ، وإضاءة إبداعية لمصباح التاريخ ، إن عناصر المأساة فى السيرة التاريخية للحاكم بأمر الله ، ولكن (سمير سرحان) استطاع أن يضع إصبعه على عنصر المأساة كلها ، وأن يصوغ منه رؤيته الفكرية والدرامية .

«لم يكن هدفى أن أكتب من جديد قصة الحاكم بأمر الله ، فهذه قصة قديمة ، وأمرها متروك للتاريخ ، كان هدفى أن أكتب عن الإنسان فى كل زمان ومكان ، الإنسان عندما تعذبه الأسئلة . . عندما ينشد الحقيقة . . عندما يبحث عن اليقين ! » . .

نعم كانت هذه السيرة التاريخية تعرض دائماً وتفسر دائماً على أنها سيرة جنون

وخيل من قبل الحاكم ، وتحكم وتسلط من قبل ست الملك ، ودسيسة وفتنة من قبل الدرزى ، وحقد وثأر من قبل ريدان ، وشهوة وانتقام من قبل برجوان ، إلى آخر هذه الصفات الخلقية ، والتفاصيل الأخرى المحيطة بالحدث الرئيسى فى السيرة ، فجاء سمير سرحان وجعل منها مأساة فكرية ، لا تتحرك عناصرها بهذه الصفات الخلقية وكفى ، ولكن بمفهوم جديد للمستحيل هو سر مأساتها ، ولهذا استطاع أن يجعل منها بشرى درامية ، وأن يخرج بها إلى بشارة إنسانية !

إنه يقول : «والحاكم هنا إنسان . . ساقته عذاباته المريرة لأن يفكر . . ولأن يبحث عن المستحيل . . عن يقين لن يجده إلا . . فى الموت ! »

إن المستحيل فى مأساة الحاكم بأمر الله يتجسد داخل شخصية الحاكم نفسه ، يستبطن عواطفه ، ويفجر انفعالاته ، ويطلق أحاسيسه ، وهذا هو ما ينأى بها عن أن تكون شخصية مجردة ، فالإنسانية التى يتصف بها قد صورت بطريقة غاية فى الإنسانية ، وبرغم أن الكاتب لا يأخذ من الحاكم بأمر الله إلا الصورة دون السيرة ، فإننا نحظى بأنف الكاتب يتشمم التاريخ بعنف ونشوة ، ثم يعود فيعبر عنه فى صياغة جديدة ، فيها عمق التاريخ ، دونما انسلاخ عن حضورنا فى الزمن الحى .

وقد نجد فى المسرحية أصداء من «**كاليجولا**» فى تطلعه الدائم إلى المستحيل ، ومن «**هاملت**» فى تردده بحثاً عن اليقين ، بل قد نجد فيها ظلالاً من القدر الإغريقى ونبوءات المسرح الشكسبيرى ، ولكنها جميعاً نظرات جزئية تقصر دون النظرة الشمولية إلى وحدة العمل الفنى ودلالته الفكرية ، فالحكم على هذه الجزئية أو تلك لا يكون بمدى تشابهها الخارجى هذا ، ولكن بمدى علاقتها العضوية فى البناء العام للمسرحية .

وإنما الذى نأخذه حقًّا على المسرحية هو عنوانها «ست الملك» وليس «الحاكم بأمر الله» برغم أن المسرحية كلها تدور حوله ، وهو الذى يعطيها محورها وتأثيرها الدرامى . والذى نأخذه أيضاً على الفصل الأول هو ضعفه وفتوره وخلوه من التوتر الدرامى برغم كثافة المادة المسرحية ، لكن الفصل الثانى بعد ذلك يمضى فى سلسلة من المواقف التى تنبع بشكل منطقى من القرار الذى اتخذه الحاكم لمحاولة تحقيق المستحيل ، وهو ما ترتب عليه سلسلة متتالية من (اللوحات) المثيرة فى ذاتها ، دون أن تفتقر إلى التوتر الدرامى .

وقد نأخذ على المسرحية أخيراً فى هيكلها البنائى وقوعها فى فصلين اثنين دون ثلاثة فصول مادمنا بإزاء تراجيديا تقليدية تحتوى على مراحل تطور الحدث من البداية إلى الوسط إلى النهاية ، غير أن الأثر التجمعى للمشاهد المتتابعة فى كلا الفصلين وتطورها إلى الذروة كان كفيلاً بإحداث التأثير اللازم فوق المسرح ، زد على ذلك أن ارتباطها ارتباطاً منطقيًّا مباشراً بالقرار الذى اتخذه الحاكم منذ البداية هو الذى أعطاها توترها المسرحى ، وحفظ لها وحدتها الدرامية .

على أن الذى لا شك فيه أن نسيج سمير سرحان فى المسرحية يقترب من محاولة بناء شخصية تراجيدية أصيلة على خشبة مسرحنا المصرى مستمدة من تراثنا الفكرى والاجتماعى والتاريخى جميعاً ، أما بالنسبة لأولئك الذين لا يستوعبون الأفكار الفلسفية ، أو يجدون فيها كثيراً من التجريد فستظل المسرحية تؤثر فيهم على أنها دراسة تتسم بالقوة والطرافة لشخصية من أندر شخصيات التاريخ ، هى الحاكم بأمر الله .

وإذا نحن نظرنا إلى هذه المسرحية على أنها شهادة الميلاد الحقيقية لكاتبها المسرحى سمير سرحان ، بعد مسرحيته السابقة «**ملك يبحث عن وظيفة**» التى

كانت أشبه بالحمل الكاذب فإن شيئاً كهذا يقال عن مخرجها المسرحى **عبد الغفار عودة** الذى برغم سوابقه الإخراجية العديدة فإننا نحس فى هذه المسرحية بامتلاكه ناصية الإخراج ، وقدرته على تشكيل المادة المسرحية ، وتجسيدها فوق المسرح .

وربما كان أبرز ما فى إخراجه هو حرصه على فنية العرض دونما إخلال بفكرية النص ، هذا فضلاً عن تلك الغلالة الشاعرية الشفافة التى غلف بها العرض كله ، وذلك الهدوء العجيب الذى لف المسرحية فى لحظاتها الأخيرة ، وكأنه هدوء النفس وقد تطهرت من كل الآثام والآلام . وقد نأخذ على الفصل الأول رتابة إيقاعه ، وافتقاره إلى التلوين النغمى فى الإخراج ، ولكن الفصل الثانى وخاصة فى مشهده الأخير كان أكثر توتراً ، وأشد تأثيراً ، وأقدر على التأثير فى وجدان الجمهور .

وقد نعيب على بعض المشاهد افتقارها إلى الجهد الإخراجى ، مثل مشهد الحانة الذى مر سريعاً فاتراً برغم أنه مشهد «الكوميك ريليف» أو الراحة الكوميدية (الوحيدة) فى المسرحية ، فضلاً عن أنه المشهد الذى يصور ليلة الفجر والمجون أو ليلة الشياطين ، إذ يتطلعون فى الصباح إلى الاستيلاء على الحكم ، وهو ما يخدم بالضرورة التصاعد الدرامى .

كذلك لم تكن الحركة المسرحية التى تم من خلالها للحسين بن جوهر الحصول على الطفل مرسومة بعناية ، حتى إننا لم ندرك كيف ؟ ومن أين استطاع أن يعثر على الطفل ؟ كذلك لم تكن الحركة المسرحية التى تم من خلالها للدرزى أن يطعن برجوان ، وأن يفر من وجه الحاكم مرسومة بالمهارة التى تتفق مع ما تخيلناه عن شيطانية الدرزى ، كان المشهد أقرب إلى الضعف والتسطيح ، أما عن مشهد حريق القاهرة فكان دون المستوى بكثير ، كان مجرد إضاءة حمراء تُطْفَأُ وتضاء دونما مؤثرات صوتية وضوئية على مستوى الحدث .

ولا أدرى : متى نكف عن أسلوب إنزال الممثلين إلى الصالة بدعوى تقريبهم من الجمهور ، لقد أصبح هذا الأسلوب بالياً ، ولم يعد جمهورنا بحاجة إلى ترجمة دلالته ومعناه بمثل هذه الحركة المادية !

على أن هذا جميعه لا يقلل من براعة عبد الغفار عودة فى استخدام الديكور البسيط معمارياً الموحى تاريخياً القادر على تيسير حركة الممثلين على كل المستويات ، وعلى تغيير مشاهد المسرحية بسرعة ودونما إبطاء ، وهو الديكور الذى وفق فى تصميمه الفنان **زوسر مرزوق** ، وإن لم يوفق فى اختيار بعض الملابس ، مثل ثياب آمنة التى كانت شبيهة بثبات سعادات برغم أن الأولى ملكة والأخرى راقصة ، ومثل ملابس الشيطان الدرزى ذات اللون الأصفر ، وكان أنسب لها اللون الأحمر ، ومثل ملابس ريدان التى كانت أى كلام !

أما عن الأداء التمثيلى فقد عرف عبد الغفار عودة كيف يحكم إيقاعه مع تفاوت درجة الإبداع من ممثل إلى آخر فى طليعتهم جميعاً يجىء **نور الشريف** الذى يثبت بوقوفه فوق المسرح بعد أن وقف طويلاً وكثيراً أمام كاميرات السينما وعدسات التليفزيون – يثبت تمكنه من البعد الثالث ، أو بالأحرى البعد الأول ، وأقصد به فن الأداء المسرحى ؛ فقد عرف كيف ينفذ إلى شخصية الحاكم بأمر الله ، وكيف يجسد دوره بسهولة لا تخلو من العمق ، وبساطة لا ينقصها التركيز . وصحيح أن أداءه فى الفصل الأول لم يكن فى مستوى أدائه فى الفصل الثانى ، حيث استطاع بالفعل أن يستحوذ على انتباه الجمهور ، ولكنه فى عمومه كان مثالاً متميزاً لفن الأداء لدى الممثل الحديث .

ومن بعده تجىء **سميحة أيوب** فى « دور « ست الملك » كعهدنا بها فى كل أدوارها السابقة ، قدرة على الإجادة ، ومقدرة على التجويد ، وهما معاً أداتا

الصنعة الفنية ، ومن خلالها معاً استطاعت أن تملأ فراغ دورهـا دونما لجوء كثير إلى الانفعالات المبالغ فيها سواء فى الحركة أو فى الصوت ، ودونما اعتماد كبير على خطابية النبرة ، وبروزة العبارات ذات الرنين .

ومن بعدهما يجىء **أنور إسماعيل** فى دور برجوان « أمين القصر » ، يجىء بحضوره المسرحى القوى وأدائه الدرامى الأكثر قوة ؛ ليعلن عن ممثل قدير حقًّا يجمع بين براعة التلوين الصوتى ، ومهارة الأداء الحركى ، وذكاء التعبير من داخل الدور والحق أن هذا الممثل استطاع أن يؤكد ذلك من خلال أدواره فى الأعوام الأخيرة .

ثم يجىء **عبد الرحمن أبو زهرة** فى دور « الدرزى » ليؤديه بروح كوميدية . صحيح أنه برع فيها بقدر من خفة الظل ، والقدرة على الإضحاك ، ولكن الصحيح أيضاً أنه انزلق بشخصية الدرزى من الداهية والشيطان إلى المهرج والدجال ، مما أفقدها عمقها الدرامى واستدارتها المسرحية .

أما شباب المسرح القومى ونبضه الفنى الجديد فنستطيع أن نميز منهم (**مصطفى متولى ، وميرفت الجندى**) ، الأول فى دور حسين قائد الجند ، والأخرى فى دور آمنة زوجة الحاكم : أما مصطفى فقد استطاع بحرارة أدائه ، وصدق انفعاله ، وبراعة تحركه فوق المسرح – أن يشد إليه الانتباه ، وأن يترك أثراً فى نفس المتفرج ؛ وأما ميرفت فبالرغم من صغر دورها استطاعت أن تكشف من خلاله عن نور الممثلة المطبوعة لا ضوء الممثلة المصنوعة ، فكانت إشعاعة فنية جديدة فوق المسرح .

إن مسرحية « **ست الملك** » برغم كل شىء . . وأى شىء . . إضافة وإضاءة : إضافة إلى أدبنا المسرحى الحديث الذى ما أحوجه إلى إعلاء شأن الكلمة الجادة والفكرة الجديدة وإضاءة لجوانب عديدة فى حياتنا الاجتماعية والتاريخية ، لا هروباً إلى الماضى ، ولكن حضوراً فى الحاضر ، فى الزمن الحى الذى يتدفق فوق ذبذبات الحياة !

مخالفة يامسرح

نصف دقيقة بخمسة آلاف جنيه !

إذا كانت الأعمال بالنيات فى مجال الأخلاق فليست كذلك فى مجال الفن : فالنوايا الطيبة لاتكفى خلق عمل فنى ، العمل الفنى كائن حى . . يمناه الموهبة ويسراه الدراسة ، وبدونهما لايكون الفن إلا ارتجالاً فى ارتجال .

ومع ذلك فإذا نحن أخذنا الأمور بمقاييسها النسبية وليس بمقاييسها المطلقة ، فما وجدنا فى مسرحية « **مخالفة ياهانم** » سوى مجرد عرض يرتفع إلى مستوى المناقشة ، وإن كانت تحفظاتنا عليه كثيرة وكثيرة جداً :

فهنا مسرحية تعود بنا إلى الوراء ثلاثين عاماً عندما كتبها صاحبها **الدكتور وصفى عمر** بعنوان « **نصف دقيقة** » ؛ ليقدمها المسرح القومى ، واليوم يستعديها **كمال ياسين** من جوف التاريخ ؛ ليزيل عنها الغبار ، ويقدمها من جديد على المسرح الكوميدى ، وليس عيباً أن يعاد تقديم الأعمال الفنية القديمة ، كما هى أو بإعداد عصرى جديد ، ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هنا والآن هو : أى الأعمال تقدم كما هى أو يعاد تقديمها من جديد ؟

إن من الأعمال مايعد تراثاً إنسانيًا أو قوميًا لانطوائها على « تيمات » إنسانية عامة تهز مشاعر كل إنسان على مر العصور ، كما فى أعمال **سوفوكليس وشكسبير وموليير** ، أو لانطوائها على « معان » وطنية أو تاريخية لها أهميتها فى تراثنا القومى ، كما فى أعمال

أبو خليل القبانى ويعقوب صنوع وأحمد شوقى : فمثل هذه الأعمال التراثية هى وحدها التى يمكن أن يعاد تقديمها كما هى ، أو تناولها برؤى عصرية جديدة .

وأقرب الأمثلة على ذلك مسرحية « **بركليز** » **لشكسبير** التى قدمتها فرقة « **بروسبكت** » البريطانية على مسرح « **أبو الهول** » بالهرم برؤية عصرية جديدة ، حرص فيها « **تونى روبرتسون** » الذى قام بإعدادها وإخراجها معاً على أن يحتفظ لشكسبير بمضمونه الأصلى وصراعه الدرامى ، ولكن من خلال ملابس عصرية ومعالجة جديدة فيها بصمات هذا العصر . وأين هذا كله مما فعله « **كمال ياسين** » بالنص المسرحى المسمى « **نصف دقيقة** » والذى أعده بعنوان « **مخالفة ياهانم ؟** » إن هذا النص لايعد تراثاً بحال من الأحوال ومن ثم يفقد مبرر إعادة تقديمه من جديد ، وليس أدل على ذلك من تناوله « تيمة » وقتية عابرة ، قد تصلح لمجتمع الثلاثين عاماً الماضية ، وبخاصة فيما قبل الثورة ، ولكنها لاتهز إطلاقاً إنسان السبعينيات وبخاصة فى هذا العصر .

فهو يقوم على مفارقة كوميدية مؤداها أن عاشقاً ولهان (**سمير صبرى**) يقع فى غرام زوجة شابة « **ماجدة الخطيب** » على قدر من التحرر ، ولكنها على نفس القدر من الوفاء ، ولا يعرف العاشق كيف يصل إلى قلبها أو حتى يسترعى نظرها ، فيكتفى بالوقوف أمام « الفيلا » التى تقيم فيها مع زوجها وأهل زوجها ؛ ليراها فى دخولها وخروجها ، كل هذا والمعشوقة لاتدرى عنه شيئاً . وتلقى الزوجة من أهل زوجها متاعب كثيرة ، تنشأ عن تشككهم فى تصرفاتها المتحررة ، وهو التشكك الذى يصل إلى درجة اليقين عندما تراها شقيقة زوجها « **عزيزة راشد** » مع رجل غريب فى سيارته ، وتثور الأسرة على الزوجة ، وتثير عليها زوجها « **سمير عزيز** » فلا يبقى أمامها إلا الاعتراف ! وتعترف بالفعل بأنها كانت فى سيارة رجل غريب ، ولكن

لكى يعلمها القيادة ، وعندما لا يلقى اعترافها أى تصديق تحاول أن تثبت لهم ذلك ، فتنتزع من زوجها مفتاح سيارته ، وتقودها بنفسها أمام الفيلا ، ولكنها لا تلبث أن ترتكب حادثة عندما تصدم ذلك العاشق الولهان الواقف باستمرار أمام الفيلا .

وتدخل الزوجة فى قضية ذات وجهين : أحدهما مدنى يتمثل فى دفع تعويض للمصاب قدره خمسة آلاف جنيه ، والآخر جنائى يتمثل فى قيادتها للسيارة دون أن تكون معها رخصة قيادة ، وهكذا يصبح الأمر كله متوقفاً على المصاب ، وعلى إمكان نزوله عن القضية ، وأخيراً وبعد مفاوضات ومساومات يوافق على النزول ، ولكن فى مقابل أن تعطيه الزوجة قبلة . . قبلة لاتزيد عن نصف الدقيقة ، وينزل عن القضية وعن خمسة آلاف الجنيه .

وأمام ضخامة المبلغ تساوم الأسرة وتسوف ، وتوحى للزوجة بالموافقة ، وهى الأسرة التى ثارت عليها كل هذه الثورة لمجرد رؤيتها مع رجل غريب ، لذلك لاتملك الزوجة إلا أن تطلب الطلاق ، وبعد أن يقبلها الرجل أمام الجميع ! وهنا ينتفض الجميع . . الأب « **عبد الحفيظ التطاوى** » الذى يسارع إلى رهن الفيلا ، والعم « **أبو لمعة** » الذى يوقع شيكاً فى الحال ، والزوج الذى يحاول أن يستدين المبلغ ، وتكون الزوجة قد دبرت المبلغ بطريقتها الخاصة ، وفى اللحظة التى يهم فيها المصاب بتقبيلها تنسحب من أمامه ، وتقدم له المبلغ المطلوب ، وتلقنه كما تلقن جميع أفراد الأسرة درساً فى الأخلاق !

وصحيح أن النص يحتوى على موقف درامى ممتاز يمكن أن يؤدى إلى مسرحية تقليدية محكمة الصنع ، ولكن مضمون الموقف ليس هو المضمون الاجتماعى المتطور الذى يهز إنسان مجتمعنا المعاصر ، فالمشكلات الاجتماعية أصبحت أكثر تعقيداً وتشابكاً ، والعلاقات الغرامية أصبحت أكثر نضجاً وتطوراً ، ووسط هذا كله تبدو

مشكلة القبلة ذات خمسة الآلاف الجنيه ، مشكلة فردية ساذجة تكشف عن خواء فى الشخصية وفراغ فى المجتمع ؛ ولاتثير فينا سوى انفعالى السخرية والاستهزاء .

وربما لقى مثل هذا النص صدى فى مجتمع الثلاثين عاماً الماضية ، واستجاب جمهور المسرح البورجوازى لمعنى الشرف ، شرف المرأة أو شرف الأسرة المتجسد فى هذه القبلة مهما يكن من حرص هذا المجتمع على شكل الشرف وإطاره الخارجى دون فحواه ومضمونه الحقيقى ، ولكن الإعداد العصرى لهذا النص لم يراع المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ، بل والأخلاقية التى طرأت على مجتمعنا بعد الثورة ، ومن ثم لم يخلع على « القبلة » دلالات أكثر عمقاً وأبعد مدى : كأن يجعلها مثلاً رمزاً للتفسخ الأخلاقى فى أسرة بعينها نتيجة لمجموعة من التركيبات الاجتماعية والجراحات الاقتصادية الجاثمة فوق صدر هذه الأسرة ، وكأن يجعل من الزوجة فى رفضها لهذه القبلة . « **نورا** » مصرية جديدة ، شبيهة بنورا بطلة **هنريك إبسن** الشهيرة فى مسرحيته الأكثر شهرة « **بيت الدمية** » !

وهنا تصبح الشخصيات أكثر عمقاً واستدارة ، وخاصة عندما تتشابك المصالح وتتصادم المصاير وتتصارع الرؤى ويصل الحدث إلى الذروة ، ونجد أنفسنا أمام شخصيات درامية أفضل بكثير من هذه النماذج الكاريكاتيرية المسطحة التى تجرى فوق المسرح ، وإلا فأين فى مجتمعنا الحديث ذلك العاشق الولهان الذى يقف كل يوم أمام الفيلا ، ليرى معشوقته دون أن يبادلها الكلام أو الغرام ؟ أو أين هو طبيب الأسنان الذى يمتلك سيارة ويقيم فى فيلا ، ولا يستطيع أن يدبر مثل هذا المبلغ فى مثل هذا الظرف ؟ وأين بعد هذا كله تلك الفتاة الجامعية التى تدرس القانون ، وتدبر هذا السخف لمجرد الغيرة البلهاء من زوجة أخيها ؟

فإذا تركنا المضمون الاجتماعى وانتقلنا إلى البناء الفنى وجدنا أن المسرحية فى ثلاثة فصول لايكاد يبدأ الحدث الرئيسى فيها إلا مع بداية الفصل الثانى ، وهو الحدث الذى يفجر الأزمة ويطلق الصراع ، أما الفصل الأول فلايزيد على ثرثرة كلامية ، وتقديم لأفراد الأسرة ، وشرح لنوعية العلاقة بين كل فرد والآخر ، وليس أدل على ذلك من أن البطل نفسه وهو طرف الصراع ومفجره لا يظهر طوال هذا الفصل . وكان يمكن هذا الفصل أن ينتهى نهاية أكثر درامية بارتكاب الزوجة للحادث دون أن نعرف عنه أى تفصيل ، ولكن المخرج أضاع توتر الجمهور وتلهفه على الفصل الثانى من أجل بعض « **الأفيهات** » الكوميدية الرخيصة التى يطلقها « **أبو لمعة** » فى نهاية هذا الفصل شارحاً فيها تفصيل الحادث .

كذلك لم يكن الإعداد موفقاً قرب نهاية الفصل الثالث عندما وصل الحدث إلى الذروة ، ووقفت الزوجة تعرى أفراد الأسرة كما لو كانت «**نورا**» فى مسرحية **هنريك أبسن** الشهيرة « **بيت الدمية** » . ولكنها إمعاناً فى التعرية طلبت من « العاشق المصاب » أن يقبل شقيقة زوجها التى تطارحه الغرام ، ومن أجلها يوافق ! كيف ؟ لاندرى ! ولكن هذه الموافقة أفقدت الموقف الأصلى سخونته ومبرره الدرامى ، وأدت بالحدث إلى مايعرف فى المسرح «**بضد الذروة**» أو الموقف الجديد الذى يرتد بالحدث الرئيسى إلى الوراء .

وأخيراً تجىء النهاية التى حرص الإعداد والإخراج معاً على أن تكون سعيدة ، والتى تصفح فيها الزوجة عن زوجها ووالد زوجها حتى عن العاشق المصاب . وهى النهاية غير الدرامية كما هو واضح ؛ لأنها لا تنجم عن التطور الحتمى للحدث ، ولا تنبع من داخل المسرحية .

على أنه فيما عدا بعض الإطالة والمطّ الذى أدت إليه المشاهد المفتوحة أمام

الارتجال التمثيلي ، وبخاصة تلك التي تمادى فيها أبو لمعة ، فضلاً عن العلاقات الزائدة عن طبيعة العمل في مشهد « العيادة » بين أخت الزوج والعاشق من ناحية ، وبين صديقتها وأخيها الطبيب من ناحية أخرى ، بالإضافة إلى بطء الإيقاع على امتداد الفصل الأول كله – كان **كمال ياسين** موفقاً فى عملية الإخراج ، وتجسد توفيقه فى إخراج عمل كوميدى نظيف يخلو من السخف أو الإسفاف أو الابتذال الذى عهدناه فى كثير من المسرحيات الكوميدية ، وينطوى بشكل ما على موقف مسرحى مثير ، وكان يمكن أن يصبح أكثر إثارة ، بقليل جدًّا من التركيز.

وإذا كان الديكور الذى صممه « **زناد أبو العينين** » لم يخدم رؤية المخرج لا من الناحية الجمالية ولا من الناحية الوظيفية ، وكان دون مستوى العمل بكثير ، سواء فى خطوطه وألوانه ، أو فى مستوياته وزواياه – فإن طاقم الممثلين الذى اختاره المخرج استطاع بحق أن يكون أجمل ملامح هذا العرض ، وكان **سمير صبرى** فى دور العاشق مفاجأة حقيقية ، استطاع أن يتمثل دوره ويمثله بقدرة واضحة على الإقناع ، كما استطاع أن يتموج مع ظلال دوره بكوميدية راقية تخلو من أى تزيد أو تهريج ، واستطاع بعد هذا كله أن يعلن عن ممثل مسرحى قادر على أداء مثل هذه الأدوار ، وبعده تجىء « **ماجدة الخطيب** » فى دور الزوجة لتشكل معه ثنائيًّا مسرحيًّا متناغماً ، ولتجد نفسها فى هذا الدور الأكثر ملاءمة لتكوينها الفيزيقى وطريقتها الخاصة فى الأداء والتعبير ، وصحيح أنها أشاعت الحياة فى أرجاء دورها ، ولكن الصحيح أيضاً أنها كانت على وتيرة واحدة دون أى تلوين أدائى ، وبخاصة فى المواقف الجادة التى تمسك فيها بخيوط الحدث وتتحكم فى حركة الجميع ، ولو أنها اهتمت بتغيير انفعالاتها أكثر من اهتمامها بتغيير فساتينها لكان ذلك فى خدمتها وفى خدمة الدور.

ثم يجيء **أبو لمعة** أو القاعدة الكوميدية التي لاتكف عن إطلاق الصواريخ الضاحكة ، وليس من شك فى أن هذا الممثل له حضوره المسرحى ، وله قدرته على التجاوب مع الجمهور ، ولكنه بدلاً من أن يوظف هذا كله لخدمة الدور نراه ينطلق بمواهبه على حساب الدور ، ويجعل من نفسه « **مسرحية فى ذاتها** » ناسياً أن المسرحية الكوميدية لاتعنى بالضرورة الضحك المتواصل ، ولا تستلزم بالضرورة التضحية بالدور من أجل « التنكيت » مع الجمهور .

أما الفنانة **ميمى شكيب** والفنان **عبد الحفيظ التطاوى** فقد عرف كل منهما كيف يغطى مساحة دوره : هى فى دور الأم المتكالبة على المال ، الحريصة على مصلحة ابنها حتى لو كان ذلك على حساب شرف زوجته وشرف الأسرة ؛ وهو فى دور الأب الذى يسوف ويساوم وينتحل الأعذار من أجل ألا يكابد هذا المبلغ من المال ، ولو أن قدرة كل منهما أكبر بكثير مما يبرزها الدور . وأخيراً تجيء الممثلة الموهوبة « **عزيزة راشد** » التى تألقت فى المواسم الأخيرة ، وعرفت كيف تفرض نفسها على خشبة المسرح ، وأن تملأ فراغ أدوارها بوجه عام ، وربما لم يكن اختيارها موفقاً لهذا الدور ، دور الفتاة الجامعية الصغرى شكلاً وعمراً ، لذلك لم تعرف كيف تفيد الدور ؟ وكذلك لم يفدها الدور ! .

عموماً فإن مسرحية « **مخالفة ياهانم** » ولو أنها مخالفة لما ينبغى أن تقدمه هيئة المسرح من نصوص أكثر جدية وأكثر قدرة على مخاطبة إنسان مجتمعنا الحاضر ، فإنها فى مجملها أفضل بكثير من غيرها من العروض الهزيلة بل والهزلية التى قدمها هذا المسرح !

نجح المشاغبون . . وسقط المسرح

فى محيط من الركاكة والفوضى تسبح فيه الكوميديا ، وفى بحر من ضياع الهدف وفقدان الاتجاه يقف على شاطئيه الجمهور ، تطالعنا « **مدرسة المشاغبين** » عملاً مسرحيًّا ممتازاً ومتميزاً ، سواء بالنسبة لعروض المسرح التجارى ، أو بالنسبة لما قدمه المسرح الكوميدى فى هذا العام .

فإذا تركنا كوميديا المسرح التجارى فى هذا العام باعتبارها عروضاً دون مستوى النقد والتقييم تلجأ إلى الضحك الأجوف كوسيلة وإلى الكسب المادى كغاية ، ووقفنا أمام « **الثلاثية** » التى قدمها المسرح الكوميدى باعتباره المسرح الرسمى للدولة وأعنى بها « **ابتسامة بمليون روبل** » « **والملوك يدخلون القرية** » و « **الراجل اللى قال لا** » – وجدنا أن المسرحية الأولى مسرحية «**سافرونوف**» عملٌ متوسط القيمة ضاعت نكهته الكوميدية بين الأصل والتمصير ، فلا احتفظ بأريج الكوميديا السوفيتية ولا استزرع فى البيئة المصرية استزراعاً كاملاً ! أما المسرحية الثانية فإن لم تكن هبوطاً بمستوى كاتبها **على سالم فهى** ليست ارتفاعاً بمستوى المسرح الرسمى للدولة . أما المسرحية الثالثة والأخيرة مسرحية «**فهيم القاضى** » فتلك التى لاأدرى كيف ضلت طريقها إلى المسرح التجارى ، وارتمت فوق خشبة المسرح الكوميدى ؟ .

ومهما يكن من أمر تقييمنا العام للمسرح التجارى فهذا العمل بالذات « **مدرسة**

المشاغبين » من الأعمال التجارية القليلة التى يمكن أن تتخذ علامة واضحة على الطريق نحو ترشيد المسرح التجارى ، واستثمار مالديه من ممكنات مادية وبشرية : مادية تتمثل فى فكاكه من البيروقراطية التى تتوجع فيها مسارح الهيئة ، وبشرية تتجلى فى حضانته لهذا الكم الكبير من أبرز نجوم الفن الكوميدى : **فهنا فى** « مدرسة المشاغبين » تتجمع الخيوط الفنية الكفيلة بإنجاح أى عمل مسرحى اقتباساً وإخراجاً وتمثيلاً ، فضلاً عن عناصر الديكور والموسيقى والألحان .

أما الاقتباس **فهوعن** مسرحية فرنسية بعنوان « **المدرسة الجديدة** » باستثناء العنوان الذى أخذ عن الفيلم الأمريكى الذى **قام** بدوره على هذه المسرحية وتدور المسرحية فى زيها الاقتباسى حول خمسة تلاميذ مشاغبين ، تم عزلهم فى فصل خاص بهم ، حتى لا تسرى عدوى **أخلاقهم** غير الحميدة فى أرجاء المدرسة كافة . . « **مدرسة الأخلاق الحميدة** » . وعبثاً يحاول الناظر أن يصلح من شأنهم . فما من مدرس جاء إلى هذا الفصل ، إلا خرج منه إلى مستشفى المجاذيب ! وأخيراً يقرر الناظر أن يغلق هذا الفصل ، ويسرح تلاميذه المشاغبين بما فيهم ابن الناظر نفسه ! وقبل أن ينفذ الناظر **قراره** تفد إلى المدرسة « **مدرسة جديدة** » **قررت** فيما بينها وبين الناظر أن تتولى التدريس فى هذا الفصل بالذات ؛ لكى تتخذ من مشاغبيه الخمسة « **حالات** » تقيم عليها رسالتها فى الدكتوراه حول أصول التربية وعلم النفس .

وبعد صراع طويل ومرير يستخدم فيه التلاميذ جميع أساليب المشاغبة ، بما فى ذلك أسلوب العنف — تنجح المدرسة فى استمالة زعيمهم ؛ حتى تستطيع من خلاله السيطرة على الآخرين وهى السيطرة التى تتم لها عبر استخدام الأساليب التربوية الحديثة . وما إن تنجح فى مهمتها حتى تواجه بمشكلة أخرى جديدة ، لقد وقع الجميع فى غرامها بما فيهم الناظر نفسه ، الناظر الذى يفشل فى التقرب إليها ،

فيعمل على نقلها ، ولكنها تسبقه إلى طلب النقل بعد أن تكون قد نجحت فى إصلاح حال المشاغبين ، أولئك الذين يحرصون على توديعها بعبارات الحب والشعر والغناء .

وبرغم توفيق الكاتب « **على سالم** » فى اقتباس الخطوط العريضة للمسرحية ، فضلاً عن توفيقه فى إدارة الحوار الضاحك واستنبات المواقف الكوميدية – فإنه الاقتباس الذى يخضع لظروف بعض الفنانين المتحدين أكثر من خضوعه لمنطق العمل الفنى ! فما أكثر المشاهد التى فصلت خصيصاً لهذا الممثل أو ذاك : كمشهد مشاكسة الطلاب للناظر فى بداية الفصل الثانى ، وهو مشهد فيه تكرار ، ولكن القصد منه إطالة دور « **عبد المنعم مدبولى** » وكذلك « لوحات » الحلم الخمس التى قصد بها إطالة دور « **سهير البابلى** » برغم أنها (كلوحات) فانتازية لاتتفق ونسيج المسرحية الواقعى ، وأيضاً الدور الذى قام به « **حسن مصطفى** »كله ، دور المدرس المقهور الفاقد الشخصية والهوية معاً والذى لا يقدم ولا يؤخر فى تطور الحديث ، ولا يشكل لبنة ضرورية فى البناء الفنى للمسرحية .

ولو أن المخرج (**جلال الشرقاوى**) عمد إلى استئصال هذه الزيادات هى وغيرها من الإضافات التى لجأ إليها بعض الممثلين ، كمشهد المشاجرة الثانية بين **عادل إمام وسعيد صالح** لما فيه من تكرار – لجاء العمل أكثر انضباطاً وأشد تكاملاً ، وإن كان هذا لايقلل كثيراً من المجهود الواضح الذى أنفقه المخرج سواء فى إطلاق الحركة المسرحية ، أو فى تجسيد النص فوق المسرح ، أو فى بلورة المغزى العام للمسرحية . هذا فضلاً عن قدرته على صياغة هذه المحاور الرئيسية فى إطار نغمى من الموسيقى والألحان وإطار تشكيلى من الديكور والإضاءة ، وذلك من خلال ألحان « **سيد مكاوى** » وبخاصة لحنه الأخير . « مع السلامة » . ومن خلال

خطوط نهى **برادة** وبخاصة (لوحات) الأحلام . ولا يعيب هذا الإطار سوى احتياج الأوركسترا الحى الذى قاده « **أبو زيد حسن** » إلى مزيد من العناصر الموسيقية ، وافتقاد الرقصات الجماعية التى قامت بتصميمها **سلوى طلب** إلى رشاقة الإيقاع التشكيلى .

وقد وفق المخرج فى توظيف مجموعة الممثلين الذين صاغ منهم الإطار البشرى للمسرحية ، فى طليعة هؤلاء . . **عبد المنعم مدبولى** . فى دور الناظر ، وهو الدور الذى من خلاله استطاع هذا الممثل العملاق أن يفجر طاقته الكوميدية الهائلة ، وقدرته الفائقة على تلوين صوته ، وتشكيل حركته ، وإطلاق مشيته المبتكرة والمتميزة التى تذكرنا بمشية **شارلى شابلن** برغم مابينهما من تفاوت واختلاف . وتجىء **سهير البابلى** فى دور المدرّسة ؛ لتضفى على هذا الدور عمقاً فى المضمون وبراعة فى الأداء ، وقدرة على التكيف مع هذا الجو الكوميدى الصارخ ، أما محاولاتها الراقصة فى (اللوحات) الخمس فكانت دون مستوى ادائها التمثيلى بكثير .

أما الممثلان اللامعان **عادل إمام وسعيد صالح** وهما من الجيل الكوميدى الجديد – فقد كانا بحق جناحى المسرحية المحلقين إذا كان عبد المنعم مدبولى هو قلبها الخفاق ، وقد بذل عادل إمام مجهوداً واضحاً فى تمثل دوره وتمثيله ، غير أن مغالاته الانفعالية من ناحية ، وإحساسه بذاته من ناحية أخرى – أفسد عليه تلقائية الحركة والتعبير ، وهما الميزتان اللتان تجسدتا بشكل واضح فى سعيد صالح الذى استطاع أن ينفعل بدوره دون افتعال ، وأن يمثله دون تمثيل . وأن يؤديه بعفوية وتلقائية كسبت له بالفعل تعاطف الجمهور وبخاصة جمهور الجيل الشاب .

بعد هذين يجىء الممثلان الناشئان **أحمد زكى ويونس شلبى** : أما الأول فيعد بأكثر مما يعد به الآخر لمحاولته الكادحة فى العثور على شخصيته التمثيلية المستقلة

والمتميزة ، على العكس من زميله الذى لايزال حبيس دوره فى مسرحية « **الغول** » وأسير شخصية الممثل الكوميدى **جورج سيدهم** .

يبقى أخيراً الممثل اللامع **حسن مصطفى** الذى لم يجد فى دوره ما يدفعه إلى إطلاق مواهبه الكوميدية ، فلجأ إلى حركاته المألوفة والمعتادة ، التى لم يقدم من خلالها أى جديد إلا أن يكون حضوره الكوميدى الخاص .

وفى النهاية إذا كانت **مدرسة المشاغبين قد نجحت** فى سباق الكوميديا الضخم ، وحصلت على هذا المجموع الكبير من المشاهدين – فإننا نرجو للمسرح الكوميدى تخطيطاً **أفضل** فى مستقبل مسيرته نحو كوميديا جديدة ، جديدة فى شكلها ومضمونها وإحساسها بنبض العصر .

مصر المدابغ . . لا . . برج المدابغ !

مسرحية « **برج المدابغ** » هى أحدث ما قدمه **نعمان عاشور** لمسرحنا المصرى الحديث ، وهى كما وصفها ، **كوميديا اجتماعية** ، وفيها يعود هذا الكاتب إلى موضوعه الأثير « **الأسرة المصرية** » من خلال رؤيته الفكرية المتميزة لدراما التغير الاجتماعى .

فهنا مسرحية تدور حول أسرة الشيخ ماضى سلامة ، وما طرأ على هذه الأسرة من تغير اجتماعى ، نتج عن ظروف الانفتاح الاقتصادى الذى كان أبرز معالم مصر مابعد العبور ، وهو الانفتاح الذى لم يحقق الكثير من مزاياه ، وإن أدى إلى الكثير من السلبيات التى عرف بعض الأفراد كيف يستغلونها ؟ وكيف يستثمرونها من أجل انفتاحهم الذاتى أو انطلاقهم الشخصى نحو مزيد من الغنى ومزيد من الثراء ، وهو الغنى الطفيلى الذى ينزل على أصحابه فجأة مثل الصاعقة ، وهو الثراء الغليظ الذى يتم لحساب القلة وعلى حساب الكثرة .

فالشيخ ماضى أبو اليزيد سلامة الذى أصبح بعد الانفتاح ينادى بسلامة بيه كان صاحب محل عطارة فى حى المدبح ، وكان يحيا حياة بسيطة على قدر مايدره له دكان العطارة ، وكان على جانب كبير من الإيمان يمكنه من الاستمرار فى التجارة ، وأيضاً من الاستمرار فى العبادة ، فهو يؤمن بالقيم التجارية التقليدية من قبيل « عز من قنع وذل من طمع » ، « الصبر مفتاح الفرج » ، « يقينى بالله يقينى » ؛ كما يؤمن بالتصوف . . لا من حيث هو نظرية فى المعرفة يعمل على تنقية النفس من

جميع شوائب الحس ، ويدفعه إلى مواصلة الرياضات والمجاهدات ؛ حتى تحصل له المكاشفات والمشاهدات ، ولكن من حيث هو طريقة من الطرق الصوفية ، أو من حيث هو «دروشة» صوفية خالصة ، فيها من الادعاء أكثر مما فيها من الدعاء !

وبذكاء التاجر الانتهازى يدخل الشيخ سلامة فى صفقة تجارية رابحة ؛ إذ يشارك على عادم السلخانة المجاورة لمسكنه فى المدبح ، وهو العادم المكون من ١٢٠ ألف سلخة جلد جاموس ، و٢٠٠ ألف فروة خروف ، ويتمكن من إخفاء هذه الصفقة فى الربع المجاور لمنزله فى المدبح ، والذى كانت تمتلكه مدام دولت ، أرملة أمين بيه تاجر الموبيليا ، وملك الأويما فى مصر ، والتى صارت فيما بعد زوجة عرفية لسلامة بيه .

وبذكاء التاجر الانتهازى أيضاً يستغل الشيخ سلامة عائد هذه الصفقة الذى جاوز ربع مليون الجنيه فى بناء عمارة شاهقة من اثنى عشر دوراً وتسعين شقة ، كان المفروض أن تبنى فى « **حى المدابغ** » باسم « **برج المدابغ** » ، ولكنه عدل عن بنائها فى ذلك الحى الشعبى العتيق ، وآثر أن يبنيها فى حى الدقى الذى أصبح – على حد تعبير ابنه الأكبر عصام – « **حى الاستيراد المركزى** » .

وصحيح أنه حرص على بناء جامع فى الدور الأرضى ، ولكن الصحيح أيضاً أن بناء الجامع كان وليد حسه التجارى الحاد الذى يمكنه ببناء هذا الجامع من الإعفاء من الضرائب لخمس سنوات ، وليس أدل على ذلك من أنه شطر الدور الأرضى من العمارة إلى شطرين : شطر للجامع ، والشطر الآخر لمجموعة من المحال ، تشكل فيما بينها أحدث بوتيك فى حى الدقى .

والمفارقة الطبقية واضحة من الاتجار فى العطارة إلى الاتجار فى البوتيكات ،

ومن حى المدابغ إلى حى الدقى ، وهذه المفارقة الصارخة هى التى عبر عنها ابنه الأكبر عصام بإصراره على رفع اليافطة القديمة التى كان أبوه يعلقها فى محل العطارة ، والتى تقول : « يقينى بالله يقينى » ، واستبدالها بساعة عصرية على شكل صاروخ رمزاً للعصر ، أو تعبيراً عن هذا العصر . . عصر الصواريخ ! . .

والذى يحرص الكاتب على تأكيده هنا هو أن هذه النقلة الطبقية التى جاءت بين يوم وليلة تركت بصماتها واضحة على جبين أفراد الأسرة ، أسرة الشيخ سلامة سابقاً ، وسلامة بيه حاليًّا ، فهاهو ذا ابنه الأكبر عصام يفقد إيمانه بكل مبدأ وكل قيمة وكل مثال إلا أن يكون هو الكسب الطفيلى السريع ، مهما كان المقابل ، ومهما كان الثمن !

وعندما يسأل حنفى ابن خالته وزوج أخته فيفى : « إيه الكلام ده يا عصام ؟ » . يرد عليه صارخاً : « ده دليل التجارة الاستهلاكية العصرية » ، ويعود فيسأله : « كتاب ؟ » فيرد عليه : « مبادىء يا حبيبى ! » .

ويصل الأمر بعصام هذا إلى الحد الذى يكاد يضيق معه بعودة أخيه الأصغر الرائد هشام الذى شاع بين أفراد الأسرة خبر استشهاده فى حرب العبور بعد أن كان الأفراد جميعاً ، وبخاصة عصام – قد رتبوا ميراثهم على أساس استشهاده ، وما إن يعلم بنبأ عودته حتى يفقد صوابه ، وكأنما فقد بعودته شقة من شقق العمارة ، وهذا ماعبر عنه « مبارك » الذى سماه المؤلف « ربيب العائلة » ، والذى أنطقه بكل تعليق ساخر على الأحداث ، وكأنما هو فى المسرحية صوت كل ضمير لاصوت له ، أو كأنما هو صوت المؤلف نفسه ، وهذا ماعلق عليه بقوله ، وفيفى أخت عصام ، وزوجة حنفى تحذره من أن يخبر (عصام) بإصابة رجل هشام ، وقطعها : « هى . . قال : « يعنى عصام كان هيهمه رِجْل أخوه ، اللى ما زعل عليه وهو

مفقود ، كان حيزعل على رجْله وهو موجود . ؟ »

وعلى نبأ عودة هشام تنتهى أحداث الفصل الأول دون أن يظهر فيه هشام على الإطلاق ، وكأنه فى هذا الفصل بمثابة المحرك الذى لايتحرك ، كما يقول **أرسطو** ، وهو الفصل الذى حرص فيه الكاتب على تهيئة الطقس الفنى والمناخ الاجتماعى الذى تدور فيه أحداث المسرحية كلها ، وهو أيضاً الفصل الذى طرح فيه مقولته الدرامية ، وقدم من خلاله أشخاص المسرحية .

وصحيح أن الشخصيات ستتطور فيما بعد ، والحدث سينمو ويتعقد حتى يصل إلى الذروة ، ولكن الصحيح كذلك فى هذا الفصل أن (نعمان عاشور) عرف تماماً كيف يطرح القضية وكيف يفجر الحدث ؟ وكيف يقذف بالشخصيات فوق المسرح ؟ وأهم من هذاكله هو وقوعه على « **مقولة** » اجتماعية حية نعيشها جميعاً فى مجتمع مابعد العبور ، بل تكاد تكون كعلامة الوشم على ذراع هذا المجتمع . . ألا وهى الآثار الاجتماعية الجانبية المتولدة عن ظاهرة الانفتاح ، تلك الظاهرة الاقتصادية التى تحولت إلى مظاهرة اجتماعية ، وهى المظاهرة التى لم تحل قضية الكثرة ، وإن أدت إلى تضخم القلة . ولم تقف عند حدود مصر ، بل شملت نظرة العرب إلى مصر الانفتاح ، وكيف أنها لا تعدو أن تكون برجاً من الأبراج يحتوى مجموعة من الشقق المفروشة ؟ بل إن (**فهد وبسام**) فى المسرحية وهما رمزا المقاومة الفلسطينية . . أبو رماح وأبوكفاح . . تحولا هنا فى ظل هذا المناخ إلى تاجرين . . . مجرد تاجرين من تجار الشنطة . أما هشام بطل العبور فكأنما راح تماماً ومن الجميع فى زوايا النسيان ، وكأنما المهم ليس هو العبور ، ولكن آثار العبور ، أو بالأحرى إزالة آثار العبور !

والواقع أن الفصل الثانى هو التمدد الطبيعى أو الامتداد الطبيعى للفصل الأول

حيث يطالعنا سلامة بيه أو الشيخ سلامة بيه ، فى أعلى عمارة برج المدابغ ، وهو يقنع ابنه الأصغر الرائد (هشام) ، بأن يسكن هو وزوجته نادية إحدى الفيلتين اللتين أقامها فى أعلى العمارة ، وسرعان ماندرك الغرض الخفى من وراء هذا كله ، وهو حرصه على أن يستولى على شقة هشام فى الدور السابع استكمالاً أو استمراراً لحياته الخلفية أو الورائية مع مدام دولت ، ومن خلال الحوار الدائر بين الاثنين . . بين الأب وابنه . . ندرك على الفور معنى العبارة التى قالها مبارك :

« والنبى يابيه ، ساعات بيتهيألى إنه مش ابنك ! » . .

ذلك أن التقابل الكيفى بين الأب والابن . . الأب المقبل على الحياة كل هذا الإقبال ، والابن الزاهد فى الدنيا كل هذا الزهد ، وذلك كله بفعل الحرب . . الحرب التى قذفت بالشيخ سلامة إلى أعلى فوضعته فى قلب الحياة ، حتى أصبح أشد حرصاً على الحياة ، وهو ما عبر عنه بقوله : « فلوس إيه وزفت إيه . . لكن هو الواحد حيعيش مرتين ! داهية مرة واحدة مافيش غيرها . . وماهاش رجعة . . حيعيشها إزاى من غير فلوس ! الدنيا حلوة ! والعيشة حلوة ! » .

والحرب التى قذفت بالرائد هشام إلى أسفل فوضعته فى مواجهة الموت ، فلم يعد شديد الحرص على الحياة ، ولكن على المثل العليا فى هذه الحياة . على تلك اللوحة الفنية التى يحرص على استكمالها تثبيتاً لكل معانى الصبر والإيمان !

وحرصاً على تكثيف هذا التقابل الكيفى وتعميقه – حرص الكاتب على أن يشكل وحدة ثلاثية من هشام ونادية ومبارك فى مواجهة وحدة ثلاثية ثانية من عصام وفيفى وحنفى ، ووحدة ثلاثية ثالثة من الشيخ سلامة ومدام دولت والأسطى عزوز ، وبرغم أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين الوحدتين الأخريين ، فإنهما وحدتان فى مستوى كيفى واحد ، من حيث التكالب على الدنيا ، والتهافت على

الحياة ، على العكس من الوحدة الثلاثية الأولى التى لاتحرص إلا على الجانب المشرق والمضىء فحسب من هذه الحياة !

أما الوحدة الثلاثية المؤلفة من عصام وحنى وفيفى فهى الوحدة التى فقدت كل معنى ، وكل قيمة ، وكل مثال ، وانجرفت وراء الصرع المادى المتمثل فى تجارة البوتيكات وتجارة الشقق المفروشة ، حتى لو كان ذلك على حساب سعادة الآخرين ، وهذا هو ماعبر عنه الأب وهو يحاورهم فى ذهول :

« إنتو ياولاد ، إيه اللى جرى ياولاد ! ده صرع ! . . صرع . . ! هو الطمع مالوهش حدود ؟ » . .

وصحيح أن الشيخ (سلامة بيه) يطالعنا فى هذا الفصل كما الحائر بين الدنيا والدين ، إذ نراه يفكر فى استكمال بناء الجامع ، كما يفكر فى الحج لبيت الله الحرام ، ولكنه سواء فى موضوع الجامع أو فى موضوع الحج لم يكن مقنعاً بما فيه الكفاية ، كان استكمال الجامع وشروعه فى الحج نوعاً من الصفقات التجارية التى يدخل فيها مع الأسطى عزوز فى شبه مغامرة ، تماماً كما دخل مع « أبو عجوة » فى صفقة شراء جلود السلخانة ، وكأنما بالحج يستكمل الشيخ سلامة مافاته ، وبالجامع يستكمل مابناه !

وعندما يحار الرائد هشام ولو قليلاً فى تفسير إصرار والده على الحج هذا العام ، ويتوجه بالسؤال إلى مبارك – يرد عليه الأخير : « عملها عزوز » . .

على أن الإضافة الكيفية التى يضيفها هذا الفصل هى الوحدة الثلاثية المؤلفة من هشام ونادية ومبارك ، وبلورة موقفها الدرامى فى المسرحية ؛ وموقفها الكيفى من الوحدتين الثلاثيتين الأخريين ، وهو ماتمثل فى تلك اللوحة التى انشغل هشام برسمها ، والتى تعبر عن كل معانى الصبر والوطنية والإيمان ، وذلك فى نظرة

الهوارى ، إذ يحذر زميله من الصاروخ ، ورأسه المذبوح يترنح فى الهواء ! وهى النظرة التى تحتوى على معنى الموت من أجل الآخرين فى مواجهة الحياة على حساب الآخرين ، وهذا مايعبر عنه هشام بقوله :

« اللى بيحصل فى الحرب يجب يحصل فى السلم ، هى دى ميزة الحرب . .إذا كان للحرب ميزة ، أنا وانتى بنموت علشان الكل ، مش علشانك لوحدك . . ولا علشانى لوحدى (مشيراً للرسم) بصى للهوارى . . دقق فى عينيه . .كان بيبص لناكده ليه ؟ تعرفى تقوليلى هوكان بيبص لناكده ليه ؟ هى دى بصة الهوارى ! » .

والهوارى هذا هو الجندى المصرى الذى اشترك فى عدوان ١٩٥٦ ، وقاتل فى هزيمة ١٩٦٧ واستشهد فى عبور ١٩٧٣ ، وكأنما الصبر والإيمان هما جناحا هذا الجندى الباسل فى معركته على امتداد التاريخ ، لامعركته الحاضرة فقط . وهذا هو ماعبر عنه هشام فى لوحته برسم صورة الهرم وصورة القلعة رمزاً للصبر والإيمان ، سواء بالنسبة لهذا الجندى المصرى ، أو بالنسبة لكل مصرى بوجه عام :

« الهرم يعنى مصر . . مصر الزمن . . مصر الصبر . . والقلعة يعنى مصر العقيدة . . مصر الإيمان . . مصر الله » .

وتسأله زوجته نادية : « علشان كده ياهشام ! » .

فيرد عليها بقوله : « تمام يا نادية . . بصة الهوارى . . فى بعدها الحقيقى الغويط . . جت من الهرم . . وجت من القلعة . . الاثنين مع بعض . . الوطنية والإيمان » .

والواقع أنه فيما عدا نهاية هذا الفصل ، وهى النهاية التى جاءت ضعيفة وواهنة ، وعلى جانب كبير من الفتور ، مما أعطى الإحساس بخفة العمل ، وأكاد أقول تسرعه فى الوقت الذى كان ينبغى فيه أن تجىء هذه النهاية على درجة عالية

من السخونة والحرارة ، حيث يكون الصدام بين الأب وابنه قد بلغ الذروة ، ووصل إلى قمة الصراع . . الصراع بين طرفين كل منهما ومن ورائه مجموعته يقف من الآخر موقف الرفض ، ومن الحياة على طرفى نقيض ، وبذلك تتشابك المصاير ، وتتصادم المصالح ، ويصل الفعل المسرحى إلى ذروة الصراع ، فنكون فى حالة تلهف إلى الفصل الثالث – أقول : إنه على الرغم من فتور نهاية هذا الفصل فإن الفصل الثانى بوجه عام كان أكثر من الأول وربما من الثالث كذلك وفاء بمتطلبات الواقعية ، سواء فى رسم الشخصيات أو فى إدارة الحوار ، أو فى تطوير الحدث ، وربما كان أهم مافى هذا الفصل هو اكتساب واقعيته التقليدية بعداً رمزيًّا غير مباشر ، يتمثل فى (لوحة) الهوارى التى حرص هشام على رسمها ، وإن كانت رموز هذه اللوحة . . الهرم والقلعة ، فضلاً عن الرأس المذبوح فى الهواء ، ونظرة الهوارى وهى تحذر زميليه – كانت هذه الرموز وحدها كافية لإكساب الحدث عمقاً فى المضمون ، وشمولاً فى الرؤية ، ولكن حرص الكاتب على إيضاح الرمز كل الإيضاح ، وتفسير رمز القلعة بالإيمان ورمز الهرم بالصبر – قلل كثيراً من قيمة هذين الرمزين ؛ لأن الرمز كما نعلم بدلالته ومعناه ، لا بمضمونه وفحواه ، وكشف الرمز إلى هذه الدرجة يفقده الدلالة والمعنى ، وكأنما الكاتب يفترض الغباء فى جمهوره ، أوفى الجمهور بوجه عام .

أما الفصل الثالث والأخير فهو التطوير والتنوير للفصلين الأوليين : ففيه تفصح الشخصيات عن باطنها إفصاحاً كاملاً ، وفيه يتعرى الجميع أمام (لوحة) هشام أو بالأحرى أمام نظرة الهوارى ، وكأن الموت يفضح الحياة ، والكسيح يسبق القادرين على الحركة فى الوصول إلى الحقيقة !

فها هو ذا الأخ عصام يلهث وراء مشروعه الكبير فى تحويل الجامع إلى بوتيك

ضخم ، وتحويل الدور الحادى عشر إلى لوكاندة ، وإقامة كافتيريا ، ونايت كلوب ، واستريو فوق كل من الفيلتين ، ومن خلفه تلهث أخته فيفى ، وزوج أخته حنفى ، والأسطى عزوز . وعندما يفاجأ بأن والده نزل عن برج المدابغ بأكمله لأخيه هشام يفقد صوابه كما تفقد أخته صوابها ، وكذلك زوجها حنفى ، ويتآمر الجميع على برج المدابغ ، ولكن الجميع سرعان مايفاجئون بزواج الشيخ سلامة بيه من مدام دولت ، فلا تملك فيفى إلا أن تصرخ فى زوجها وفى أخيها :

« عارفين لو سبتوه ، وسكتوا عليها . . حتخليه يطردنا من البرج . . وقليل إن ماقلعتنا هدومنا اللى على جتتنا ، وسلخت جلدنا سلخ زى بهايم المدبح ! » .

وعبثاً تحاول فيفى أن تستنجد بهشام وزوجته نادية ، عسى أن ينقذاها من هذه الكارثة ، أو على حد تعبيرها من « البومة مرات الغراب » . ولكن (هشام) لا يعبأ بها على الإطلاق ، ويرد عليها بفتور وهدوء أعصاب : « حياته الخاصة وهو حر فيها ! » .

ويطيش صواب فيفى ، فتصطدم بنادية التى لا تعيرها أدنى التفات ، بل تؤكد لها أنها لن تبقى فى برج المدابغ بأكمله ، وأنها قررت الخروج هى وهشام من محيط الأسرة :

« اسمع ياهشام ، أنا لايمكن أسمح إن حمادة يتربى فى وسط زى ده ، خلصنى من هنا . . طلعنى من هنا . . انقذنى وأنقذ نفسك من هنا ! » .

وعندما يرد عليها هشام قائلاً : « حلمك يانادية ! » ترد عليه فوراً : « ابنى ! مستقبلى ! ما أربهوش فى خرابة زى دى أبداً » .

وكأنما الكاتب هنا يذكرنا ما يؤكده فى كل مسرحية من مسرحياته ، وهو أن ابن المستقبل أو الجيل الطالع ينبغى أن يولد فى مناخ اجتماعى أكثر صلاحية من هذا

المناخ الذى عاش فيه جيل الماضى وجيل الحاضر ، مناخ التغير الاجتماعى الذى تدفع الأجيال الراهنة ثمن كل ما فيه من تناقضات ، وياله من ثمن فادح !

لذلك لم يكن عبثاً ، بل كان مما يتفق مع التطور الطبيعى للحدث المسرحى أن يبدأ هشام فى هذه المرحلة بالذات ، فى إدراك ذلك المعنى المفقود الذى ظل يبحث عنه طويلاً ، معنى نظرة الهوارى ، ذلك المعنى الذى اكتشفه عندما ترك برج المدابغ وعاد إلى أصله الأصيل ، إلى حيه القديم ، إلى بيت المدبح ، حيث صعد إلى سطح البيت مرتين ، وهناك لمحها فى سمائها كاملة . . نظرة الهوارى . . وكأنما استعاد اليقين المفقود ، يقينه بوجوده ، ويقينه بالحرب التى خاضها ، والتى ضحى من أجلها بالحركة كى يتحرك الآخرون ، كى يعبر الآخرون ، كى ينفتح الآخرون !

« أنا معاكى . . حنروح مطرح مايعجبك . . ساعدينى أرسمها زى ماشفتها هناك ، عارفة أنا شفتها إزاى . . أنا قلت لك ساعتها . . وريتك الصورة اللى كانت خارجة من جواه ، وبتلمع فى عينيه ، وهو بيفرفر ورقبته معلقة فى الهواء . . مش شفتيها ؟ شفتيها من فوق سطح المدبح ! ؟ » .

ويمضى الحدث فى تطوره ؛ ليكشف عن مزيد من التفسخ فى علاقات (عيلة) سلامة ؛ على نحو مايذكرنا (عيلة) الدوغرى : فالأب الذى كان ينوى الحج يفكر فى إرجائه إلى العام القادم ، والأب الذى كان يصر على إقامة الجامع فى مكانه من الجهة البحرية سرعان ما يتراجع عن إصراره ، ويوافق على ضم الجهة البحرية إلى مشروع البوتيك الكبير ، والأب الذى كان يود أن يكتب أملاكه باسم هشام يتضح لنا أن ذلك لم يكن إلا لإدراكه تمام الإدراك أن (هشام) هذا هو الذى يمكن أن يكون الأمين على هذه الأملاك ، لأنه لا يطمع فى شىء منها ، أو لأنه زاهد فى كل شىء .

ويتطور بنا الحدث ؛ لكى نشاهد (عصام) وهو يسرع إلى أبيه بعد سماعه بنبأ زواجه من مدام دولت زواجاً عرفيًّا ؛ لكى يجعل منه زواجاً شرعيًّا ، وهو فى هذا لايعمل لمصلحة أبيه ، ولا لمصلحة مدام دولت ، ولكن خوفاً من أن يترك لها الفرصة سانحة ، فتستولى على برج المدابغ كله ، وليس على عدد محدود من شققه المفروشة ، فالزواج الشرعى يحدد نصيبها من الميراث ، ومن خلال تصالحه معها يستطيعان معاً أن ينسقا الأمور ، فهما - على حد تعبير عزوز - « **القوتان الأعظم** » ! .

وبالفعل يتم تقسيم خريطة برج المدابغ من خلال هاتين القوتين العظميين . . عصام ودولت ، وأساس التقسيم هو أن تتولى فيفى وزوجها حنفى شئون البوتيك بالإضافة إلى إحدى الشقق المفروشة فى العمارة ، سواء من شقق عصام أو من شقق مدام دولت ، بدلاً من الفيلا ، وأن تتولى مدام دولت إدارة اللوكاندة والملاحق ، أو الشقق المفروشة التى ستصبح ملاحق للوكاندة . أما عصام فيتولى الإشراف العام والاستريو والنايت كلوب . وأما سلامة بيه نفسه . . فهو بمثابة الملك . . الملك الذى يملك ولا يحكــم . . وكفاه فخراً أن يتحول برج المدابغ إلى « هوتيل سلامة » تشبهاً بأوتيل الهيلتون أو أوتيل الشيراتون !

وعندما يعترض سلامة اعتراضه الأخير ، وهو الاعتراض الشكلى أو الصورى الذى لايقدم ولا يؤخر فى تقسيم التركة ، « لكن أنا مش اسمى سلامة . أنا اسمى (ماضى أبو اليزيد سلامة) - ترد عليه مدام دولت : « إحنا مالناش دعوة باسمك . . إحنا ما بناخدش اسمك . . إحنا بناخد اسم العيلة ! » .

وهكذا ينقلب **برج المدابغ** الذى يرمز به الكاتب إلى مصر الانفتاح أو مصر مابعد العبور - ينقلب من عمارة سكنية فى بادئ الأمر إلى عمارة تمليك كما فكر فى

ذلك الشيخ سلامة بيه فيا بعد ، وأخيراً إلى لوكاندة أشبه بالكباريه . والذى يعنينا هنا والآن – أعنى فى هذه المرحلة من مراحل تطور الحدث المسرحى – هو تذكر الشيخ سلامة بيه بشكل عارض لابنه هشام ونصيبه فى التركة : فعندما يسأل مبارك عما يريد من هذه التركة ، ويرد مبارك : « أنا مع هشام بيه ! » ، – هنا . . وهنا فقط – يتذكر الشيخ سلامة بيه ابنه (هشام) ويرسل (مبارك) فى طلبه ، ولكنه يعود من تلقاء نفسه هو وزوجته نادية ، يعودان فى الوقت المناسب تماماً ، يعودان والجمعية العمومية للأسرة مجتمعة على حد تعبير عزوز ، ولكن (هشام) يتجاهل الجميع ، ويتوجه إلى مبارك يخبره بوصوله أخيراً إلى الشىء المفقود ، إلى المعنى الذى ظل يبحث عنه طويلاً . . نظرة الهوارى . . تلك التى اكتشفها فى دقيقة ورسمها فى دقيقة ، على حد تعبير نادية !

ويسأله مبارك : « ولكن إزاى وصلت لها ؟ » .

فيرد هشام : « اتحولت بعين خيالى لبرج المدابغ . وأنا قاعد على التراس . . وافتكرت بصة الهوارى . . جت لى الفكرة فى لمح البصر . . زى لمحة بصة الهوارى تمام ! » .

والفكرة التى اهتدى إليها هشام أخيراً هى برج المدابغ نفسه ، لقد جعل منه صاروخاً ، أو جعل الصاروخ نفسه على شكل برج المدابغ . . عمارة عالية مدببة فوقها فِلَّتان ، كما لو كانت رءوساً نووية ، وكان هذا هو الصاروخ الذى حذرهم منه الهوارى . . الصاروخ الذى أطاح برأس الهوارى ، وقضى على حياة زميله ، وكذلك على رجل هشام ، وهو نفسه الصاروخ الذى سوف يقضى على الجميع !

وهنا ندرك الانفجار الذى حدث فى إثر الانفجار ، سقوط عمارة جديدة أخرى ، بعد العمارة الجديدة الأولى ، وكأنما الدور على عمارة برج المدابغ نفسها ،

وعلى صوت الانفجار يندفع سلامة مثل المجنون تاركاً وراءه كل شيء ، تاركاً وراءه برج المدابغ . . إنه لم يعد يريد شيئاً على الإطلاق !

والفصل الثالث - كما نرى - هو فصل اكتمال الحدث ، وحدوث التنوير ، والتنوير هو ذلك الصاروخ البرج أو البرج الصاروخ الذى سينطلق بعد العبور كما انطلق فى أثناء العبور ليأخذ فى طريقه كل شيء ، ولكنه فى أثناء العبور قد أخذ فى طريقه العدو ، أما بعد العبور فليس أمامه إلا الصديق !

ولا يعيب هذا الفصل من ناحية المعمار الدرامى سوى تسطيح دور هشام ، وهو الدور الذى كان ينبغى أن يكون أكثر إيجابية وأشد تأثيراً باعتباره الركيزة المحورية التى يدور حولها الفصل كله ، بل تدور حوله المسرحية كلها !

كذلك يعاب على هذا الفصل كسر الإيهام التقليدى الذى تقتضيه الواقعية الاجتماعية التى التزمها الكاتب ، بإقحـام اسم المؤلف على لسان مبارك : « مش أنا . . دا المؤلف بتاع الرواية لقاها فاضية ! لافيها (أغانى) . . ولافيها رقص . . ولافيها استعراضات . . قام قال أعملها بالكورس ! . . » .

هذا الإقحام أفسد إطار الواقعية الاجتماعية ، وكسر الإيهام التقليدى ، ولم يكن له مايبرره بالمرة ، كذلك استخدام الآخرين فيما يشبه الكورس ، أو فيما سماه المؤلف بـ « الكورس الصامت » لم يكن سوى حيلة ساذجة أو عاجزة لاستبقائهم حتى المشهد الآخير من المسرحية ، على مافى ذلك من تسفيه الموقف الدرامى الجاد الذى يشكل أزمة حقيقية من أزمات حياتنا الاجتماعية والاقتصادية فيما بعد العبور ، فإلى جانب كونها حيلة فنية رخيصة ، فهى كذلك « ترخيص » للموقف الدرامى فى المسرحية .

وقد نعيب بعد هذا وذاك التشابه الذى بدا واضحاً فى هذا الفصل بين شخصية

كل من عزوز ومبارك ، حتى كادا يصبحان شخصية واحدة ، ولا شك فى أن هذا التشابه بين هاتين الشخصيتين تكرار لامعنى له بدلاً من الثراء الكيفى لدى كل منهما على نحو ماشاهدنا فى الفصلين الأولين ، أما أن يتكلم عزوز اللهجة التى يتكلمها نفسها مبارك ، فهذا مالا يحتمله الموقف ، ولا البناء القوى لشخصية الانتهازى الوصولى الذى يريد أن يقفز على أكتاف الجميع ، على العكس من شخصية مبارك . . الضمير الحى الذى يسخر من الجميع ، لأنه زاهد فى الجميع . وهذا هو معنى اقترابه من هشام وابتعاده عن عصام ، على العكس من عزوز المقترب من عصام طوال المسرحية المبتعد عن هشام أيضاً طوال المسرحية .

وقد نعيب بعد هذا كله سقوط الشيخ سلامة بيه فى نهاية المسرحية ، ذلك السقوط الذى كان سريعاً ومقتضباً ينقصه المزيد من الإشباع الدرامى ، والذى أدى من ثم إلى الإحساس بالنهاية ، وكأنها شىء مبتسر أو متسرع دونما داع لهذا التسرع أو الابتسار !

* * *

على أن هذا جميعه لايقلل فى كثير من قيمة هذا العمل المسرحى الذى يسجل دراميًا لمرحلة هامة من مراحل تطورنا الاجتماعى وتحولنا الاقتصادى ، معبراً عن كل ما فى هذه المرحلة من نتوءات ، محذراً من كل مافيها من مطبات ، محاولاً العبور لا مع العبور . . ولافوق العبور ، ولكن إلى ما بعد العبور . . العبور إلى أعماقنا الأصيلة . . أعماق مصر . . مصر المدابغ لابرج المدابغ !

شرح الصور

١ - « شهرزاد » وفرحة النصر
٢ - « الناصر صلاح الدين » قاهر الصليبيين
٣ - مصر « أقوى من الزمن »
٤ - « الناصر صلاح الدين »
٥ - « أيها الحاكم بأمر الله »
٦ - « شامينا » دراما العرض والأرض
٧ - إنهم يقاتلون بالمزمار ويغنون بالسيف
٨ - « مدد . . مدد . . شدى حيلك يا بلد »
٩ - « حدث فى أكتوبر »
١٠ - « المسرحية التى قالت : ليه ؟ ليه ؟ »
١١ - أوديب الجديد - أو « عودة الغائب »
١٢ - « أجمل لقاء فى العالم »
١٣ - « حفنة نساء . . أسقطت شارع الشواربى »
١٤ - « من أجل حفنة نساء »
١٥ - « مين مايحبش زوبة »
١٦ - « المسرح الذى جرؤ على السؤال ! »
١٧ - « المسرحية التى قالت : ليه ؟ ليه ؟ »

فهرس

وللمؤلف . . كتب أخرى

(ا) مؤلفة :

١ – حقيقة الفلسفات الإسلامية		دار الكتاب العربى
٢ – ثقافتنا . . بين الأصالة والمعاصرة		الهيئة المصرية العامة للكتاب
٣ – المسرح أبو الفنون		دار النهضة العربية
٤ – مسرح أو لا مسرح		دار المعارف بمصر
٥ – سقوط الأقنعة		دار الشعب
٦ – لن يسدل الستار		مكتبة الأنجلو المعدية
٧ – مصطفى محمود . . شاهد على عصره		دار المعارف بمصر
٨ – الضحك . . فلسفة وفن		دار المعارف بمصر
٩ – صرخات فى وجه العصر		دار المعارف بمصر
١٠– تياترو . . فى النقد المسرحى		الهيئة المصرية العامة للكتاب
١١– جيل وراء جيل		(تحت الطبع)

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

١٢– القرد الكثيف الشعر	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
١٣– الإله الكبير براون	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
١٤– انظر وراءك فى غضب	لجون أوزبورن	مسرحيات عالمية
١٥– الجنينة	لإدوارد ألبى	مسرحيات مختارة
١٦– من الوجودية إلى العبث	سارتر– بيكيت	مسرحيات مختارة

● دراسات :

١٧– فكرة المسرح	لفرنسيس فرجسون	دار النهضة العربية
١٨– ألبير كامى . . وأدب التمرد	لجون كروكشانك	دار الوطن العربى – بيروت
١٩– الموسوعة الفلسفية المختصرة	(مع آخرين)	مكتبة الأنجلو المصرية
٢٠– محاورات برتراند رسل	لبرتراند رسل	الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع	١٩٨٠/٢٣٤٠
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٩٨٥-٠

١/٧٩/٦٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)